This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

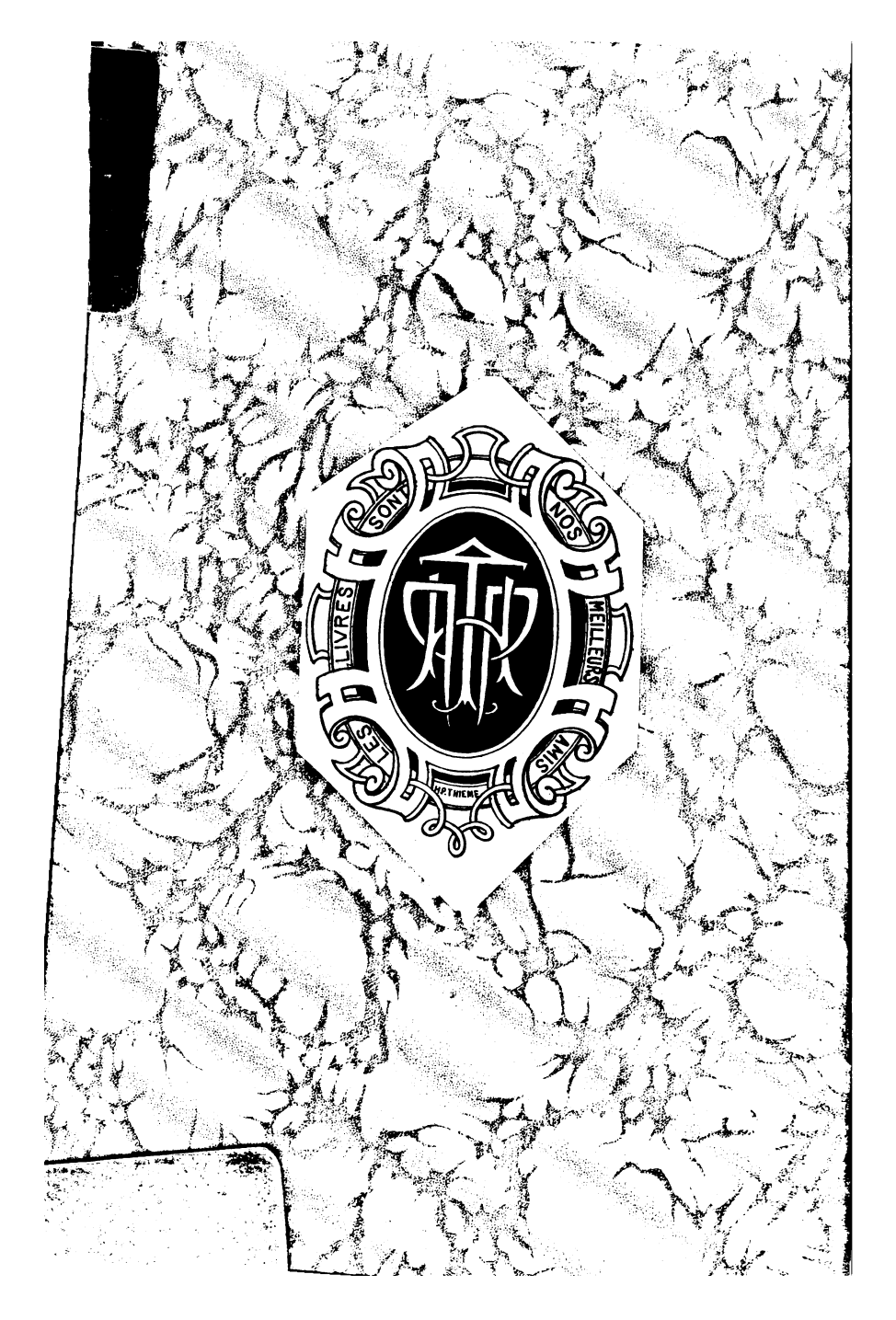
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

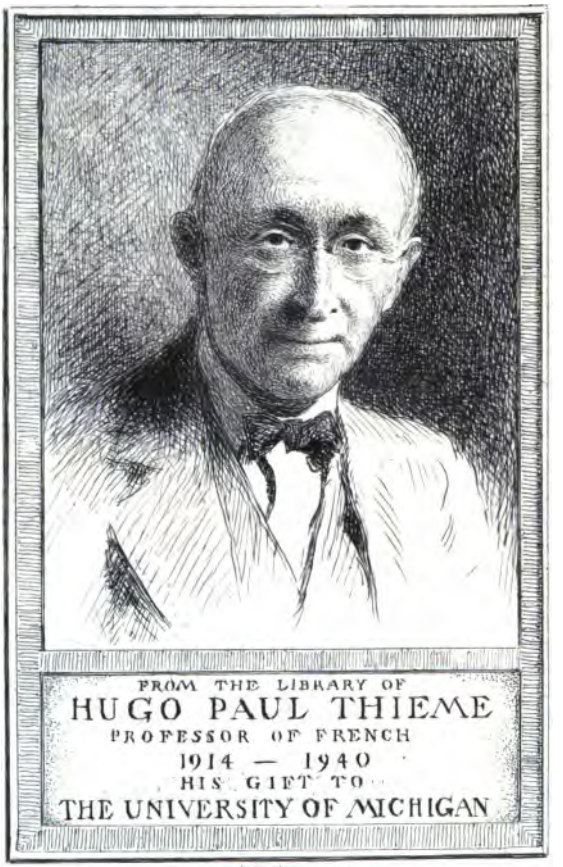
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


LES LIVRES SONT MEILLEURS AMIS
H.P. THIEME


FROM THE LIBRARY OF
HUGO PAUL THIEME
PROFESSOR OF FRENCH
1914 — 1940
HIS GIFT TO
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

PC
2557
.S76

34,75

QUESTIONS DE MÉTRIQUE

Rythme court
3-3-3-3 par ex. et plus court } est passionné

LE

RYTHME POÉTIQUE

PAR

ROBERT DE SOUZA

Les vers d'énumération équivalente souffrent une accentuation régulière, mais l'effet de l'énumération peut en être compromis

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

QUESTIONS DE MÉTRIQUE

LE RYTHME POÉTIQUE

Dr

EN PRÉPARATION :

POÈMES

Sources sacrées

—

QUESTIONS DE MÉTRIQUE

La valeur réelle des syllabes

QUESTIONS DE MÉTRIQUE

LE RYTHME POÉTIQUE

PAR

ROBERT DE SOUZA

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1892

Tous droits réservés.

A

la si belle

A

la subtile Dame

JEHANNE-AIMÉE

HOMMAGE

de cette prime étude

par le Servant qu'elle a élu.

R. S.

Replacement
Library
2
H. P. Thieme
5-7-41

LE RYTHME POÉTIQUE

INTRODUCTION

Depuis quelques années, il ne se produit point d'étude sur les poètes sans qu'y soient développées des considérations sur le rythme. Ce n'est pas qu'auparavant on crût possible d'analyser des œuvres poétiques sans mettre en lumière le caractère rythmique général par où s'accusent d'abord les dissemblances ; mais de toutes les parties que comporte la forme de la poésie versifiée, c'était certainement le rythme qui provoquait le moins scrupuleux examen. Aujourd'hui, au contraire, il semble qu'on comprenne mieux son rôle prépondérant dans toutes les manifestations du langage, et en particulier dans les vers on s'est

mieux rendu compte de son influence sur l'originalité même de la pensée.

La critique d'ailleurs n'a fait que constater par ses analyses les préoccupations de tous les poètes contemporains ; elle n'a pu aussi que partager leurs incertitudes, ou appuyer leurs convictions. Car les uns considèrent l'évolution du rythme parachevée par le vers dit romantique; les autres s'efforcent, par des tentatives nouvelles, d'atteindre au rythme idéal qu'ils ne rencontrent pas, en obéissant aux seules lois qu'a le plus magnifiquement appliquées Victor Hugo.

Il existe donc dans la poésie française une question du rythme.

Par la théorie l'élucider, par la mise en œuvre la résoudre, telle est notre ambition, tel notre espoir.

Nous allons étudier ainsi :

I. — Qu'est-ce qui légitime des préoccupations de renouvellement dans le rythme poétique;

II. — Comment la rénovation romantique n'a pas achevé l'évolution rythmique;

III. — En quoi consistent les tentatives contemporaines, et ce qu'elles ont ajouté à l'évolution rythmique sans la compléter;

IV. — De quelle manière l'on pourrait atteindre à l'idéal rythmique par une progression naturelle, et cela sans l'apport d'aucun principe étranger au génie de la langue comme au domaine de l'art qui nous occupe, — dans le sens d'une certaine tradition.

C'est bien expressément, et par opposition à la fantaisie succincte de tant de notes prosodiques, qui par-ci par-là s'élèvent, en laissant prise à nombre d'arguments scientifiques et historiques non objectivés, que nous avons donné à notre étude une architecture rigoureuse. Mais sa construction et les échafaudages techniques ont été restreints autant que possible. S'ils ne comportent pas toute l'étendue qu'on aurait pu attendre du sujet, c'est qu'il importait seulement de se hâter au but principal, au couronnement de l'évolution. Notre préoccupation a été surtout bornée aux originalités des figures du mouvement; elle s'est privée de l'intérêt d'analyser à fond tous les phénomènes de la durée. C'est volontairement aussi qu'a été négligé le secours des versifications étrangères, car nous désirions tenir de notre seul patrimoine

national, dont les anglo-saxonnes et les germaniques comme les romanes sont du reste tributaires, l'appui nécessaire à toute transformation.

Aussi bien, ces déploiements nous eussent conduit trop loin; et, ne demandant à la science que d'être utile à l'art, l'on peut oser l'espoir d'avoir mieux à faire.

Tout ce qui manque ici, on le trouvera dans des ouvrages pour lesquels nous ne craignons pas de proclamer notre reconnaissance : le *Traité général de Versification française* de Becq de Fouquières [1], dont certaines parties sont loin d'être à dédaigner; le *Vers français ancien et moderne* de Tobler [2], et les ouvrages de nos plus éminents médiévistes ; enfin la *Métrique naturelle du langage* [3], cette œuvre originale et peu connue, qui, quoique excessive, jette une lumière nouvelle sur les rythmes et leur physiologie.

Un côté de cette étude doit nous être une préoccupation particulière : ne pas sacrifier la science

1. Charpentier, éd., 1879.
2. Traduit de l'allemand par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface de Gaston Pâris (Wiewieg, éd.), 1885.
3. Paul Pierson (Wiewieg, éd.), 1883.

à l'histoire, l'histoire à la science. Les lois du rythme sont des lois naturelles comme celles auxquelles obéissent les premiers principes de tout art; mais l'histoire, qui témoigne de l'évolution d'un art, montre parfois en quel étroit endiguement les petites règles humaines ont resserré ces lois. Il faut donc les dégager de tout ce qui en a fait perdre l'exacte et large connaissance, et leur redonner la liberté qui, seule, permet la fécondation d'un renouveau. Grammairiens et linguistes s'enferment si bien dans l'histoire, comme en quelque fond de navire, que l'oubli les prend des forces primordiales qui l'animent et l'entraînent. Quant aux esthéticiens, aux philosophes, ils se penchent si désespérément sur les eaux obscures qu'ils finissent par n'avoir plus conscience de l'histoire, tout humaine et limitée, qui les porte. Il faut donc s'appliquer aussi à sentir toujours sous ses pieds l'appui un peu restreint, mais solide, qui permet à l'art de se posséder, et qu'a étayé une longue existence antérieure, la logique d'une certaine tradition.

La portée infinie des lois scientifiques doit être contenue au gré des temps et, pour un temps, par la légère et mouvante muraille des lois historiques.

On n'accusera pas de stérilité ces théories! — selon la bonne parole trop facile qui accompagne les haussements d'épaules, les vagues gestes de dédain qu'a toujours provoqués l'inconnu des efficacités lointaines. L'œuvre et la théorie — surtout la théorie de la forme — doivent se corroborer mutuellement; et il n'est pas d'exemples d'un art renouvelé qui n'ait été préparé, et dans son développement soutenu par quelque théorie puissante.

Si en art l'œuvre compte seule, et seule prouve la nécessité des tentatives originales par le triomphe affirmé de son existence, il est des cas où l'intelligence collective ne s'ouvre et ne s'intéresse qu'à ce dont elle est prévenue. Ce sont les théories énoncées, discutées avant l'apparition de toute œuvre qui font germer de nouvelles aspirations. Aujourd'hui la part reste maigre de l'héritage d'un passé trop séculaire; devant les vieilles terres appauvries, devant des patrimoines d'une restauration si difficile, on est inquiet de vivre. Et cependant, loin de désespérer de la fortune à venir, l'homme cherche à se refaire une multiple jeunesse, aussi brillante et du moins plus indépendamment personnelle que l'ancienne; et les théories appellent les théories: elles se côtoient, elles

s'unissent, elles se heurtent: c'est la confusion des désirs dans l'attente de la conquête !

Toute nouveauté d'art, si elle n'existe que par la preuve de l'œuvre, demande donc aussi l'initiation précise d'une étude préparatoire. Et il importe, dans la mêlée des théories qui se combattent, avec pourtant des communes tendances, d'éclairer toute forme nouvelle; il importe d'en démontrer la nécessité, d'en assurer et d'en expliquer les vraies origines esthétiques.

PREMIÈRE PARTIE

Nécessité d'un renouvellement dans notre rythme poétique

PREMIÈRE PARTIE

Nécessité d'un renouvellement dans notre rythme poétique

Au développement des raisons légitimes qui poussent à des recherches nouvelles sur notre rythme poétique, devrait peut-être suffire l'exposition historique du vers français, des lois particulières qui ont présidé à son évolution. Mais, avant d'arriver à cette partie de notre étude, il est nécessaire de remonter à des sources d'un ordre esthétique plus général.

Puisque des lois naturelles commandent à nos sensations d'art, c'est à elles que nous obéissons instinctivement d'abord, lorsque nous ressentons une impression *juste*, c'est-à-dire capable d'être soutenue, après la perspicacité de l'intuition première, par la démonstration de ces lois mêmes. Il faut ainsi, dès qu'on avance quelque théorie, l'appuyer sur une base générale simple que fournissent d'inévitables lois primordiales.

I

RAISONS FONDAMENTALES

Les lois naturelles ; — de l'habitude ; — de la variété ; — de la variété par évolution.

Pour la question spéciale qui nous occupe, il est inutile de remonter aux origines rythmiques du mouvement mécanique. On ne les découvre d'ailleurs que par de téméraires hypothèses, et l'on peut consulter sur ce point les *Premiers Principes* de Spencer, et l'*Esthétique du Mouvement* de Souriau. Quant au rythme du langage, dépendant du mouvement sonore, Spencer, en sa *Philosophie du Style*, en a aussi esquissé une explication naturelle, et Guyau, après lui, y a consacré quelques-unes des meilleures pages de ses *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*.

Il suffira de prendre comme point de départ une définition générale du rythme, pouvant aussi bien s'appliquer à toutes les diverses natures du mouvement qu'à la seule versification. Les Grecs, ces premiers et incomparables rythmiciens, en ont

donné d'excellentes. Aussi peut-on s'en tenir à celle d'Aristide Quintilien :

« Le rythme est un système, un ensemble de temps, disposés selon un certain ordre[1]. »

Ce qu'on traduirait en mécanique et en acoustique par :

Le rythme est la régularisation, plus ou moins absolue, du mouvement.

Cette définition est bien la simple constatation de la loi naturelle qui nous pousse, sous l'influence d'une idée ou d'une émotion, à *répéter plusieurs fois de suite*, c'est-à-dire, par le fait même de cette répétition, à *régulariser*, à *ordonner*, pendant un certain temps, un *ensemble* de sons ou de gestes.

Dès lors tout mouvement (pouvant se décomposer, présentant déjà par lui-même une physionomie complète, formée de plusieurs temps) qui est régularisé un grand nombre de fois, sous une forme rythmique excluant les autres, constitue une *habitude*.

Or, *tout rythme qui, répété souvent, devient une habitude de nos sens, perd pour nous son originalité et sa propriété primitives.*

En effet, rappelons-nous les premières impressions rythmiques de notre enfance : le trot, le galop du cheval, le bruit des locomotives, etc. Rien

1. « Ρυθμός ἐστι σύστημα εκ χρόνων κατὰ τίνᾶ τάξιν συγκειμένων. »

ne nous frappait davantage, rien ne nous satisfaisait comme l'imitation de ces différents rythmes qui trouvaient place dans la plupart de nos jeux. Ce nous était un véritable plaisir esthétique [1]. Et cependant, aujourd'hui, ces rythmes ne peuvent plus nous intéresser pour leur cadence même; le plaisir n'en est renouvelable que par la vue animée de l'objet qui les produit, et l'impression du rythme disparaît alors devant des impressions de tout autre ordre. Si l'on voulait même la rendre spécialement dans un art quelconque, on serait obligé, pour éveiller une sensation esthétique, de ne pas noter le rythme avec exactitude, de déformer un peu son caractère, de le traduire par les côtés le moins généralement perçus. Ou bien on n'en conserverait que la grosse charpente qu'on masquerait de toute la splendeur d'un rêve indépendant.

Bien que ces remarques soient applicables aux nombreux rythmes qui résultent des mouvements périodiques, composant, tous les jours, pour la vue et l'ouïe, l'animation de la vie extérieure, c'est évidemment dans les arts qu'elles se trouvent surtout justifiées.

En poésie, comme en musique, le rythme est non

1. Peu importe que l'enfant trouve son plaisir dans *l'idée de représenter* l'animal, la machine, etc., ou simplement dans les mouvements rythmiques; il suffit que ce soient ces mouvements qui aient provoqué son attention, que ce soit leur imitation surtout qui l'amuse.

pas le seul principal, mais le premier agent du plaisir esthétique ; les autres n'ont plus le même pouvoir dès que l'originalité de celui-ci est amoindrie. C'est ainsi que de très beaux morceaux de musique, rendus populaires par leur succès, arrivent à ne plus répondre à leur signification première, finissent par perdre toute leur puissance émotionnelle. Ce résultat est la conséquence d'une habitude, développée non seulement par les auditions multiples des morceaux popularisés, mais par des imitations rythmiques successives que des artistes ont mal dissimulées, sciemment ou inconsciemment, dans des œuvres postérieures, et qui achèvent peu à peu d'épuiser la valeur esthétique des originaux [1].

Il s'ensuit que chaque artiste, chaque individu même, chaque peuple éprouve, en se développant, la nécessité de changer de rythmes.

Cela fait partie de leur évolution naturelle au même titre que tous les changements progressifs

1. Il peut se présenter à première vue et être objecté que ce n'est pas tant le rythme que la *mélodie* dont l'habitude fatigue notre souvenir. Mais cette objection tombera, si l'on remarque que c'est par le caractère du rythme que presque toujours nous arrivons à nous rappeler une mélodie, que ce qui nous frappe dans les réminiscences musicales est surtout un motif mélodique ayant gardé quelque parenté avec le rythme original.

(d'idées, de mœurs, de modes, etc.), qui témoignent de l'activité d'une existence, qui sont l'obligation de toute vie matérielle et intellectuelle. Par exemple, pour la danse, qui est la figuration même de certains rythmes, nous voyons, à mesure que se déroule la vie des individus comme celle des peuples, leurs danses se compliquer ou se transformer radicalement. L'enfant s'amuse à satiété de la répétition du même pas simple, d'une unité rythmique. Au jeune homme, il faut, pour exciter son intérêt, des complications où le rythme des pas s'allie aux circonvolutions d'une marche cadencée, aux mouvements du corps tournant sur lui-même dans tous les sens [1]. Bien plus, il lui est nécessaire d'apprendre plusieurs manières déterminées de danser, s'il ne veut pas épuiser son plaisir en peu de temps. Et ce n'est que par de successifs essais comparatifs qu'il arrivera à une prédilection exclusive.

Il en est de même pour un peuple qui change ses danses favorites à peu près tous les demi-siècles. Seule la province, jalouse de ses coutumes, ou la race déclinante qui entretient du passé tout

1. « Dans la plupart des exercices physiques auxquels nous nous livrons, et surtout dans les jeux, on peut remarquer que nous avons une tendance à varier le rythme naturel de nos mouvements pour le seul plaisir de le varier. » — P. Souriau, *Esthét. du mouv.*, *loc. cit.*, p. 183.

ce qui peut lui donner l'illusion d'une vie encore autonome, garde la tradition des danses nationales. Et encore celles-ci obéissent-elles, pour la plupart, à des rythmes très variés où toutes les inventions individuelles peuvent trouver place.

Le plaisir qu'on prend à ressusciter des danses anciennes comme la gavotte, le menuet, etc., à écouter la vieille musique des Couperin et des Rameau, n'infirme point cette loi. Tout le monde se rend compte que l'oubli où tombent pendant de longues années les vieux chefs-d'œuvre ne tarde pas à leur recréer une nouvelle jeunesse. Leur souvenir s'étant perdu, ils reprennent, au milieu des formes contemporaines qui n'ont plus rien de leur caractère, la valeur d'une originalité récente. Cependant ces résurrections sont loin de provoquer un aussi vif enthousiasme que des créations vraiment neuves. Le plaisir qu'elles procurent est empreint d'un charme curieux, mais naïf, et dont on sourit soi-même comme d'une joie puérile. C'est qu'en dépit de leur dissemblance avec ce qui nous entoure, les formes oubliées ne rapportent pas, en général, une plus grande intensité de vie ou de rêve à l'art qui les révèle. Ainsi leurs rythmes ont des simplicités par trop symétriques ; et, comme les progrès de tout art tendent à une expression toujours plus profonde ou plus passionnée, on sent que ce sont

des résurrections artificielles, des choses un peu mortes : leur fausse jeunesse et leur grâce anguleuse trahissent notre attente.

Néanmoins, toute habitude de rythme a une chance de durée d'autant plus longue que sa souplesse de construction lui permet de se prêter plus facilement aux changements réclamés par la diversité progressive de nos besoins.

Ainsi, pour la danse, le rythme figuré de la valse vivra certainement encore des années, car il se prête à bien des transformations originales où chacun trouve le mouvement propre à sa nature. Sans rien perdre de son unité, il est varié comme la nature même, et ses ondulations peuvent exprimer toutes les nuances des caractères. Si la valse classique allemande est à trois temps, d'un glissement un peu berceur, uniforme et doux, la valse, en Russie, à deux temps, devient fougueuse, emportée, tourbillonnante, tandis qu'en France elle a pris, sous l'influence des colonies américaines et espagnoles, une allure des plus compliquées, fuyante, lente et molle, avec des heurts insensibles à contre-temps, des reprises serpentines sur des mouvements tournants laissés inachevés, — et tout cela admirablement fondu en une vie de caprice et d'abandon !

Ces exemples sont assez probants pour qu'il ne soit pas utile d'en ajouter d'autres. Ce qui est applicable à la danse l'est à toutes les manifestations du rythme pris en tant que moyen ou effet esthétique. Notre insistance sur la démonstration de lois qui sont d'une évidence absolue (l'habitude en quelque ordre que ce soit enrayant l'activité et, partant, le progrès) était nécessaire pour se bien rendre compte de leurs applications générales, et pour montrer qu'elles doivent par conséquent gouverner tout d'abord la poésie dont le rythme est, peut-être plus que pour la musique, la base essentielle.

II

RAISONS ARTISTIQUES GÉNÉRALES

Les arts et la poésie le plus complet des arts. — Pourquoi la poésie cependant reste inférieure à chacun des autres arts dans l'intensité de l'impression *totale* que laisse la communication d'œuvres successives. — Imperfection du rythme.

En quoi la poésie française n'a-t-elle pas obéi à ces lois de renouvellement, elle, qui depuis ses vieilles origines semble avoir déjà subi tant de réformes? Quelles sont les raisons artistiques générales qui peuvent nécessiter une transformation de son rythme?

Il est reconnu que la poésie est de tous les arts — chaque art pris individuellement — celui qui peut renfermer le plus de suggestions de divers ordres. En effet, par ses rythmes et les sonorités combinées des syllabes, elle évoque en premier lieu la musique; par la couleur des mots (conventionnelle en partie, mais devenue quelquefois exacte à cause des mêmes rapports constants établis entre les objets et leur représentation verbale), par le dessin arrêté des détails,

elle évoque la peinture ; elle peut évoquer même la statuaire, par des vers froids et pleins, par des strophes pétrifiées dans un moule toujours également dur ; il n'est point d'art qu'elle ne puisse à certains moments traduire, et elle ajoute seule à sa puissance le pouvoir d'exprimer directement la pensée. Cette suprématie qui lui donne tant de multiples moyens d'expression a bien été reconnue de tout temps, en particulier par Hegel, et jusque par les moins idéalistes de nos derniers esthéticiens[1].

Cependant, comment se fait-il que la poésie est de tous les arts le plus semblable à lui-même ? que de tous les arts c'est celui qui, dans l'examen d'*œuvres successives*, laisse le plus l'esprit, *en dépit de toute différenciation de pensée et d'expression*, sous l'influence d'un plus grand nombre d'impressions semblables ?

Il suffit pour se le prouver, après avoir vu plusieurs tableaux, écouté diverses œuvres musicales, lu différents poèmes, de comparer l'*inten-*

1. « La poésie est bien le plus complet des arts. Inférieure à chacun d'eux pour le *mode spécial* d'expression qui leur est propre, elle leur est supérieure à tous par cela même qu'elle peut les suppléer tous dans une certaine mesure en ajoutant à ses ressources particulières une partie de celles que possèdent non seulement les autres arts, mais même la prose. » — Eug. Véron, *L'Esthétique*, p. 448

sité totale des émotions ressenties à chaque épreuve, — en ne s'attachant qu'à de merveilleuses œuvres, bien entendu, et en ne les étudiant qu'avec la disposition d'esprit la plus propre à vous rendre toutes leurs beautés sensibles.

Qu'on entre au salon carré du Louvre, et pour que le plaisir esthétique soit en entier renouvelé, il n'est besoin de contempler, avec une idée de comparaison puérile, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, du *Correggio*, après le petit tableau de *Hans Mœmling* sur le même sujet; ni d'examiner alternativement le *sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* de *Lionardo da Vinci* et l'*Adoration des Mages* de *Rubens*. Il est clair que chacune de ces toiles s'ouvre sur un monde nouveau, fait vivre tour à tour dans des atmosphères si dissemblables qu'on ne peut les associer par le plus léger rapport. Mais de l'*Adoration des Mages* à la *Mise au tombeau* du *Titien*, œuvres cependant de deux maîtres coloristes, résultats d'une assimilable préoccupation visuelle, combien *totalement* différentes sont les impressions que chacun suggère! D'un tableau à l'autre, le dernier éveille-t-il un souvenir quelconque du précédent? Et il va de soi qu'il n'est tenu compte ni de la composition, ni des tonalités particulières qui forcément n'offrent aucun rapprochement; seule est en cause cette impression d'ensemble que peuvent

donner deux œuvres faites avec les mêmes matières et sous l'influence d'une conception analogue de facture. Or, si Le Titien pénètre, pour ainsi dire, de la chaleur de la lumière, de ses jeux somptueux dans une harmonie à la fois riche et grave, Rubens éblouit de sa splendeur, de ses luisantes clartés, de sa vie brillante et magnifique. L'œil fait de l'un à l'autre une conquête inattendue ; il entre par chacun d'eux en possession d'un domaine jusqu'alors ignoré de son expérience, et chaque sensation est neuve, parfaitement dégagée de toute autre, complète. Et ce qui est vrai pour le Titien et Rubens, l'est pour tous les coloristes, pour Véronèze, Vélasquez, Rembrandt, etc. Sans ce renouvellement total qu'ils apportent au plaisir esthétique, ils ne seraient point des maîtres.

Entendez maintenant du Mozart, du Beethoven, du Wagner, il est certain que ce renouvellement sera aussi complet après chacune des auditions qu'après vos contemplations picturales. Point même ne sera besoin de subir l'influence successive de génies aussi divers. Beethoven à lui seul, en transportant dans toutes les sphères du sentiment et de la pensée, éveille chaque fois en vous comme une nouvelle sorte d'âme formée d'émotions non encore ressenties. Voici la *Symphonie Pastorale* après la *Symphonie en La :* la profonde diversité

d'inspiration qui commande aux deux œuvres, a créé pour chacune des expressions musicales aussi différentes que les pensées mêmes, et ne se devant rien (du moins en leur enchaînement) les unes aux autres. Un auditeur très accoutumé à Beethoven finira sans doute par découvrir dans son style des formules plus habituelles; et ces reconnaissances réitérées affaibliront l'intensité de ses sensations premières. Mais qu'alors il délaisse un peu le vieux maître pour un génie aussi puissamment symphonique, pour Wagner, qui, malgré son originalité, procède directement de Beethoven, et il se sentira saisi par la force et la caresse d'un flot inattendu, il lui semblera être baigné par de nouvelles ondes sonores.

Selon nous, il n'en est pas de même avec la poésie, qui, tout en disposant, comme on l'a vu, des moyens les plus variés, ne garde pas dans ses manifestations successives une force émotionnelle égale à celle de la musique et de la peinture.

Lorsqu'on ne lit qu'un poème, l'esprit assez profondément captivé pour que tout souvenir de poèmes antérieurs s'efface, et, si l'on reste sous l'unique impression de cette lecture, l'intensité de l'émotion peut être certes aussi grande qu'après une audition musicale ou la contemplation d'un

tableau. Mais, en lisant à la suite — ainsi que cela se présente d'ordinaire — plusieurs poèmes d'un même auteur ou d'auteurs différents, l'intensité de l'émotion, au lieu de se renouveler, s'affaiblit, au point qu'on ne retrouve pas la jouissance première, si l'on n'a pas fermé le livre quelques heures, et attendu, avant de le reprendre, que le souvenir se soit un peu atténué des précédentes lectures. D'aucuns répondront que tout art ne peut s'imposer longtemps sans fatigue : et cette impression résulterait d'une simple fatigue d'esprit, — rendue plus prompte avec la poésie par l'effort supplémentaire que demande la compréhension de la pensée directement exprimée. Cette objection explique en effet pourquoi la poésie lasse plus vite l'attention que les autres arts, mais nullement pourquoi, avec deux lectures successives, la seconde suffit à diminuer l'intensité esthétique des deux, alors qu'aucune fatigue intellectuelle normale n'a pu se présenter.

Il est déjà un fait assez généralement prouvé : pour tout assidu lecteur de vers, il n'existe guère de poèmes nouveaux capables de produire une nouvelle impression *totale*. Ne vous est-il jamais arrivé, en lisant vos poésies les plus chères, celles qui répondent sûrement en vous à tout un monde indéfini, d'éprouver avec agacement, avec désolation même, et malgré les plus originales sugges-

tions de la langue et de la pensée, comme une impression certaine de *déjà vu?* Dans les autres arts, ce sont des œuvres de troisième ordre qui donnent une impression de ce genre; en poésie vous la ressentez avec les génies les plus dissemblables. Parcourez-vous des anthologies, où les œuvres par leurs continuels contrastes devraient renouveler violemment votre jouissance, vous êtes au contraire envahi par une telle sensation d'uniformité que toutes les pensées semblent pareillement vêtues [1].

Pour bien démontrer ces sensations à ceux qui ne les auraient pas encore éprouvées, il faudrait des preuves expérimentales que la déclamation seule pourrait fournir. Nous allons essayer pourtant d'y arriver par la lecture de trois extraits d'œuvres poétiques très différentes. Laissant pour le moment de côté les poètes de « tout à l'heure », comme s'ils avaient dépassé le but atteint par leurs devanciers, on n'empruntera point non plus ces extraits aux poètes contemporains de ces

1. Quoi qu'on dise de l'anthologie, si elle ne permet point de juger de toute une œuvre et par conséquent d'un auteur, n'est-elle pas après tout le musée des poètes? Ses choix même partiaux ne sont-ils pas analogues au programme d'un concert? Cependant il est pratiquement difficile de récuser ces deux derniers modes de production artistique.

trente dernières années. En dépit de toute leur invention, ceux-ci n'ont pas tout à fait délivré leur verbe de la tyrannie hugotique, et l'on trouverait sans doute entre eux des rapports trop faciles. On s'en tiendra aux œuvres de ceux qui, nés avec le siècle, sont déjà pour nous des aïeux, des trois grands poètes qui, premiers novateurs, n'ayant l'un avec l'autre aucune parenté, planent encore, — qui sont des *types*, dont les générations postérieures sont demeurées tributaires de principaux traits distinctifs, à Hugo lui-même, à Lamartine, à Musset.

Voici la *Seconde Légende des siècles*, les *Nouvelles Méditations*, le livre des *Nuits*. Les meilleures parts de ces œuvres peuvent nourrir de la forme la plus achevée qu'ait réalisée l'idéal de chacun de ces poètes. Mais, admettant que la nourriture vous en ait été quotidienne, on suppose que vous vous en ravivez seulement le goût, que vous concentrez toute la puissance d'un poème, dont la fiction vous est entièrement connue, dans la lecture d'une des plus magnifiques pages.

Ainsi cette vingtaine de vers de Hugo sur les Jardins de Babylone :

La lumière se fit spectre dans l'Orient,
Et fut Sémiramis. Et nous, les arbres sombres
Qui tandis que les toits s'écroulent en décombres,

Grandissons, rajeunis sans cesse et reverdis,
Nous que sa main posa sur ce sommet jadis,
Nous saluons au fond des nuits cette géante.
Notre verdure semble une ruche béante
Où viennent s'engouffrer les mille oiseaux du ciel ;
Nos bleus lotus penchés sont des urnes de miel ;
Nos halliers tout chargés de fleurs rouges et blanches
Composent, en mêlant confusément leurs branches,
En inondant de gomme et d'ambre leurs sarments.
Tant d'embûches, d'appeaux et de pièges charmants,
Et de filets tressés avec les rameaux frêles,
Que le printemps s'est pris dans cette glu les ailes,
Et rit dans notre cage et ne peut plus partir.
Nos rosiers ont l'air peints de la pourpre de Tyr ;
Nos murs prodigieux ont cent portes de cuivre.
Avril s'est fait Titan pour nous, et nous enivre
D'âcres parfums qui font végéter le caillou,
Vivre l'herbe, et qui font penser l'animal fou,
Et qui, quand l'homme vient errer sous nos pilastres,
Font soudain flamboyer ses yeux comme des astres [1].

Qu'après cette magnificence on veuille se reposer dans la largeur plus simple de Lamartine, et qu'on lise :

Italie ! Italie ! adieu, bords que j'aimais !
Mes yeux désenchantés te perdent pour jamais !
O terre du passé, que faire en tes collines ?
Quand on a mesuré tes arcs et tes ruines,
Et fouillé quelques noms dans l'urne de la mort,
On se retourne en vain vers les vivants ; tout dort,
Tout, jusqu'aux souvenirs de ton antique histoire,
Qui du moins te feraient rougir devant ta gloire !

1. *Les sept Merveilles du Monde*, II.

Tout dort! et cependant l'univers est debout!
Par le siècle emporté tout marche, ailleurs, partout!
Le Scythe et le Breton, de leurs climats sauvages,
Par le bruit de ton nom guidés vers tes rivages,
Jetant sur tes cités un regard de mépris,
Ne t'aperçoivent plus dans tes propres débris.
Et mesurant de l'œil tes arches colossales,
Tes temples, tes palais, tes portes triomphales,
Avec un rire amer demandent vainement
Pour qui l'immensité d'un pareil monument;
Si l'on attend qu'ici quelque autre César passe,
Ou si l'ombre d'un peuple occupe tant d'espace [2].

Puis, si l'on veut de la légèreté brillante, de l'ironie colorée et pleine de verve :

Franchise du vieux temps, muse de la patrie,
Où sont ta verte allure et ta sauvagerie?
Comme ils tressailleraient, les paternels tombeaux
Si ta voix douce et rude en frappait les échos!
Comme elles tomberaient, nos gloires mendiées,
De patois étrangers nos muses barbouillées,
Devant toi qui puisas ton immortalité
Dans ta beauté féconde et dans ta liberté!
Avec quelle rougeur et quel piteux visage
Notre bégueulerie entendrait ton langage ;
Toi qu'un juron gaulois n'a jamais fait bouder,
Et qui, ne craignant rien, ne sait rien marchander!
Quel régiment de tous, que de marionnettes,
Quel troupeau de mulets dandinant leurs sonnettes,
Quelle procession de pantins désolés,
Passeraient devant nous, par ta voix appelés!

1. *Le dernier chant de Child-Harold*, XIII.

Et quel plaisir de voir sans masque ni lisières,
A travers le chaos de nos folles misères,
Courir en souriant les beaux vers ingénus,
Tantôt légers, tantôt boiteux, toujours pieds nus[1] !

Certes il n'existe pas trois pages de vers d'une inspiration et d'une langue plus dissemblables. Le vol d'une rapide lecture suffit pour qu'on aperçoive quelles différences profondes, dans la conception de leur art, éloignent l'un de l'autre les trois poètes. Etablir entre eux un vague rapprochement initial, comme entre les anciens peintres coloristes, serait impossible. Et cependant la remarque tout de suite s'impose, qu'avec le changement de pensée il se produit bien un changement de *ton*, mais non de *mouvement*. Ce n'est pas qu'on veuille parler du mouvement général donné par l'alexandrin : les pensées les plus diverses peuvent le prendre ; mais elles ne devraient le pouvoir qu'en gardant une allure particulière en rapport avec leur diversité. Deux personnes se suivant librement d'un pas égal, sans idée d'imitation, conservent dans ces mouvements du corps qui accompagnent la marche, un caractère original, inhérent aux différences de leur nature. On ne les distingue pas seulement l'une de l'autre par leur apparence corporelle, par la couleur de leurs vêtements, mais

1. *Sur la Paresse.*

par ces rythmes variés dont s'anime la régularité de leur pas, qui donnent une vie spéciale à chaque mouvement semblable.

Or, d'après les poèmes qui viennent d'être cités — et bien qu'ils contiennent, comme on le verra, de nombreux exemples des formes multiples que peut prendre l'alexandrin, — nous voyons qu'une suite de pensées, tout en acquérant par le vers une nouvelle force, perd cependant de cette vitalité naturelle. Le vers, tel qu'il est compris en ces poèmes, identifie les pensées entre elles : il ne les soutient pas d'un vol qu'elles dirigent. Pour les mieux porter, il les tient toutes également immobiles en resserrant l'étroitesse du rythme, quelles que soient les apparences de liberté laissées çà et là. L'individualité rythmique de chaque pensée n'existe point. Si elle existait, l'harmonie générale du rythme ne pourrait résister à l'interversion de quelques vers — faite complètement en dehors du sens, — tandis qu'au contraire vous pouvez mêler des vers des trois poètes sans que rien soit perdu dans l'équilibre du rythme. En effet, lisez : *Franchise du vieux temps, muse de la patrie*, etc. ; puis : *Italie ! Italie ! adieu*, etc. ; *Le Scythe et le Breton de leurs climats sauvages* ; *Nos bleus lotus penchés*, etc. etc., — et vous verrez que le mouvement général formé de toutes ces successions hétéroclites n'en conserve pas moins un peu de l'homo-

généité que lui donne le développement logique d'une période.

Il est donc évident qu'il s'ensuit pour les vers exprimant même les pensées les plus diverses, et malgré les accents toniques les plus variés, une constante similitude *créée par le rythme*. De là, résultent à la longue un grand nombre d'impressions semblables, d'impressions qui deviennent par conséquent non esthétiques : les *habitudes de rythme* finissant, ainsi qu'il a été prouvé, par enlever toute force première à l'art qu'elles dominent encore, par l'empêcher d'atteindre à l'entière expression de la beauté nouvelle.

III

RAISONS ARTISTIQUES PARTICULIÈRES

Insuffisance rythmique ; — des poèmes à formes variées (les strophes, les mètres, les rimes) ; — des vers libres.

La précédente conclusion ne peut s'admettre que si l'on analyse et réfute plusieurs objections sérieuses. Elle peut être probante pour de longues suites de vers pareils, à rimes plates, mais non : 1° pour des poèmes à formes variées, ayant la liberté de tous vers et de toutes strophes ; 2° pour les vers libres. Il n'est presque point de volumes de poésies qui n'offrent de nombreuses pièces à coupes différentes. Comment cela ne suffit-il pas à sauvegarder l'indépendance rythmique des idées ? à renouveler l'intensité de l'impression ?

D'abord les combinaisons de vers par groupements appelés strophes ne sont pas très nombreuses : ni par leur longueur, puisque tout groupement, pour être compact, pour former un corps solide, ne peut être composé que d'un nombre de vers restreint ; ni par la variété, puisque l'agencement des rimes et des mètres est nécessairement

borné par la longueur de la strophe. Au-delà de douze vers, elle perd toute coordination. Le nombre de douze est même d'un emploi rare, ainsi que ceux qui le précèdent immédiatement. Comme les strophes de deux et trois vers sont aussi d'un usage restreint, vu leur trop dur et rapide martellement, le chiffre des vers composant d'habitude une strophe n'est guère que de quatre, cinq, six, sept et huit. Il est vrai que chacune de ces strophes peut être variée, soit par des changements de rimes, soit surtout par l'alternance des mètres. Mais il se produit alors des effets analogues à ceux qui résultent de la construction des strophes : d'une part (étant données naturellement les habitudes encore florissantes de la vieille et quotidienne versification), toutes les places que peuvent prendre les rimes féminines et masculines ne sont pas également bonnes ; de l'autre, l'alternance des différents mètres ne peut, en général, avoir lieu qu'en proportion de leur longueur. L'alexandrin alterne presque toujours avec l'octosyllabe et l'hexasyllabe, quelquefois avec le décasyllabe, très rarement avec les autres. Le poète ne dispose donc pas de moyens indéfinis ; il est obligé de tourner dans un cercle étroit pour ne point dépasser les limites de son art. S'il arrive parfois que la pensée crée d'elle-même un nouveau rythme strophique, il lui appartient en propre et ne peut que

difficilement s'adapter à quelque autre pensée.

Ainsi les strophes n'élargissent pas le domaine rythmique du poète au point que l'esprit puisse entièrement renouveler ses impressions. Ce domaine est d'ailleurs encore appauvri par la culture de tous. Quelques-uns parviennent-ils à y découvrir un coin mal connu? à y faire fleurir des formes neuves, à les greffer sur des rameaux dédaignés ? Plus les formes seront originales, plus elles seront d'une difficile culture pour les poètes postérieurs : leur originalité colorant le premier poème d'un éclat dont se revêtiraient tous les autres.

C'est pourquoi il résulte, de l'obligation de s'en tenir à un petit nombre de strophes, dont les poètes se servent tour à tour, et que l'emploi journalier restreint encore à quatre ou cinq principales,—une uniformité rythmique, sinon égale, du moins semblable à celle de la marche régulière des vers à rimes plates : puisque la mémoire, avec le souvenir des strophes précédemment connues, retrouve une analogie d'impression, et qu'elle est encore plus frappée par la reproduction d'un rythme rare qui a constitué une originalité plus déterminée.

Cela est si vrai que tout grand poète a su faire siennes des strophes qu'on ne peut pas réemployer sans l'imiter. Lorsque Flaubert s'étonne, dans sa préface biographique des vers posthumes de Louis

Bouilhet, que les critiques aient accusé son ami d'imiter Musset parce qu'il s'était servi dans *Melœnis* des sixains d'*Une bonne fortune* et des *stances à la Malibran*, il nous semble que Flaubert, ce rythmicien si parfait de la prose, se laisse un peu entraîner par l'enthousiasme de son amitié. Tant qu'une strophe particulière consacrée par un chef-d'œuvre reste vivante dans le souvenir, il est naturel et juste de reprocher comme une imitation ce qui vous donne une si précise sensation d'analogie. On ne peut pas plus reprendre — surtout pour des poèmes d'une certaine importance, — le sixain de Musset, que le septain des *Destinées* d'Alfred de Vigny, celui de la *Vérandah* de Leconte de Lisle, certaines strophes de Hugo, de Baudelaire, et tant d'autres qui ne pourront guère retrouver une nouvelle vie originale que lorsque l'oubli les aura transformées en curiosités archéologiques.

La conséquence de cette difficulté à créer des strophes n'éveillant rien des impressions anciennes est que les poètes sont forcés de se servir des rythmes les plus usuels, comme par exemple du quatrain, dont l'emploi est prédominant dans presque toutes les œuvres. Ces rythmes ne représentant plus à la mémoire quelque chose de personnel permettent à la pensée de s'emparer mieux des esprits, lui laissent un peu plus de sa natu-

relle puissance. — Or ce moyen empirique n'est-il pas la meilleure preuve de l'insuffisance des strophes à assurer l'entier renouveau de l'impression?

Il reste le vers libre. A première vue, le vers libre semble résoudre toutes les difficultés. Ce n'est plus pour le même poème des répétitions de la même forme fixe, ce sont des suites de vers aux mètres et aux rimes paraissant indéfiniment variés et entrelacés. Le rythme paraît suivre la pensée dans toutes ses transformations, et par conséquent se ployer à toutes les souplesses voulues. Il n'atteint pas cependant à l'idéal : en premier lieu, parce qu'il y a dans les changements de mètres prédominance forcée des vers de douze, dix et huit syllabes, et, dans la succession des vers, retour à des distances inégales de différentes strophes, fatalement ramenées par l'alternance qui ne peut que reproduire les quelques combinaisons strophiques[1]. Ainsi les rappels de rythmes

1. Le quatrain est toujours la strophe qui se retrouve le plus fréquemment. Beaucoup de fables de La Fontaine ne sont que des successions de quatrains. C'est par un quatrain que presque toujours il débute. Ainsi :

Ne forçons point notre talent ;
Nous ne ferions rien avec grâce :

ne sont pas assez éloignés les uns des autres pour que la sensation se renouvelle de périodes en périodes. Cependant, comme tout art n'obtient guère d'effets absolus, le vers libre est certainement le rythme qui réaliserait le mieux ce que réclame l'indépendance de la pensée, si une raison plus importante encore que les précédentes n'empêchait les poètes de s'en servir dans la plupart des pièces lyriques.

En général, une poésie est le développement

Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
Ne sauroit passer pour galant.
(*L'Ane et le petit Chien.*)

Voyez de même *Le Berger et la Mer*, *Le Jardinier et son Seigneur*, *Le Singe et le Dauphin*, *Le Geai paré des plumes du Paon*, *La Grenouille et le Rat*, etc. etc.

Voici une strophe de cinq vers :

Après mille ans et plus de guerre déclarée,
Les loups firent la paix avecque les brebis.
C'était apparemment le bien des deux partis :
Car, si les loups mangeoient mainte bête égarée,
Les bergers de leur peau se faisoient maints habits.
(*Les Loups et les Brebis.*)

Voici une strophe de six vers :

Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire ;
Faites, si vous pouvez, votre cour sans vous nuire :
Le mal se rend chez vous au quadruple du bien.
Les daubeurs ont leur tour d'une ou d'autre manière :
Vous êtes dans une carrière
Où l'on ne se pardonne rien.
(*Le Lion, le Loup et le Renard.*)

etc. etc.

Presque tous les modèles de strophes se rencontrent en des suites de vers libres.

d'une idée, en dehors de toute manifestation contrariante comme ç'a lieu au théâtre par la lutte du dialogue. Dans ce cas, rien ne légitime ces changements de *vitesse* dans le rythme qui caractérisent les vers libres [1]. Si La Fontaine les a si constamment employés, c'est que beaucoup de ses fables sont de véritables petites scènes aussi mouvementées que des comédies. Il doit à chaque instant changer d'allure selon le caractère ou la situation de ses personnages. Dans les fables moins nombreuses où il reste plutôt narrateur que metteur en scène, son récit rempli de diversités, de procès, de luttes, doit pour atteindre à la vie recourir aux mêmes procédés. Le vers libre représente admirablement la vie irrégulière et les heurts du dialogue [2]; mais par là même il ne donnerait dans un poème lyrique aucune impression d'*unité*, et l'unité du rythme ne peut être sacrifiée à la *variété;* au contraire, ces deux qualités maîtresses de toute œuvre se doivent un mutuel soutien.

1. Becq de Fouquières a fort bien démontré qu'il se produisait des accélérations ou des retards plus ou moins considérables selon la place occupée par les différents mètres. — *Traité général de versification française*, ch. XVI.

2. Aussi est-il le vers par excellence du théâtre. Jamais le public ne prend un plus vif plaisir qu'à l'*Amphytrion* de Molière, cette œuvre si vivante et si poétique tout ensemble, dont la vie et la poésie (chose rare!) ne se détruisent pas l'une par l'autre.

Du reste, la valeur de ces raisons contre l'insuffisante variété des combinaisons de rimes, de mètres, de strophes et de vers libres ne serait pas incontestable, que n'en demeurerait pas moins probante une seule cause première. Ces combinaisons, en effet, dépendant de la répétition constante ou périodique des mètres mécaniquement rythmés, comme l'alexandrin par exemple, il est clair que la monotonie provient, en dépit de toutes les variations possibles, de cette répétition même aussi réduite soit-elle, — d'une structure trop rudimentaire du vers.

IV

RAISONS SOCIOLOGIQUES

Aspirations des collectivités inconscientes et conscientes pour un rythme non symétrique et pourtant perceptible; — pour des formes d'art non rigoureuses.
Conclusion : Le rythme du vers principal, l'alexandrin, peut satisfaire à la loi de variété par évolution.

Avant de conclure en définitive, pour que la nécessité d'un renouveau rythmique soit absolue *actuellement*, quelles que soient l'abondance et l'excellence des raisons qui la commandent, il ne suffit pas qu'elle s'impose à un seul : il faut qu'elle soit reconnue consciemment ou inconsciemment par une collectivité. Or cette nécessité est bien collectivement reconnue aujourd'hui : la preuve peut s'en découvrir en des remarques courantes que nous avons tous faites ou entendues.

Depuis que s'est perdue l'habitude de *chanter* le vers, selon la méthode des acteurs tragiques du XVIIe siècle, l'art de la diction fait toujours prédominer le sens sur le rythme, et de plus en plus, suivant en cela le goût du public qui ne peut supporter la monotonie de la cadence classique. Et cependant, lorsqu'on dit des poèmes où tout est ménagé pour faciliter à la déclamation les effets

d'asymétrie qu'elle recherche, le public se plaint de *ne pas sentir le vers*, dans ces observations naïves si souvent répétées : « Est-ce que ce sont des vers ?... On ne dirait pas des vers ?... »

Néanmoins lorsque ce même public entend déclamer leurs vers aux auteurs qui pour la plupart les *rythment* — et théoriquement avec raison, — il en supporte mal l'audition : cela le choque, le fatigue, ou l'amuse, comme un rabâchage, comme un fastidieux bercement.

Cette contradiction apparente n'est-elle pas la preuve que le public sent inconsciemment : 1° que notre poésie ne peut pas vraiment posséder toute sa force expressive sans un accord plus parfait entre le sens et le rythme, ainsi que le montrera la dernière partie de cette étude ; 2° que le rythme actuel ne le satisfait plus [1].

Enfin la nécessité d'un renouvellement dans le rythme n'est-elle pas reconnue par la collectivité *consciente* de tous ces groupes de poètes aujourd'hui préoccupés de rénovations rythmiques ?

A ces preuves, pour ainsi dire tangibles, s'en ajoute une autre moins saisissable, mais réelle :

1. Cela d'ailleurs est loin d'impliquer de la part du public une acceptation de rythmes nouveaux, toute collectivité ne se débarrassant que très lentement de ses habitudes, même de celles dont elle souffre.

la confuse aspiration des artistes et de la foule pour des formes d'art moins délimitées, moins rigoureuses. Nos yeux et nos oreilles ont soif d'un ordre plus libre répondant à l'activité inquiète qui travaille en nous. Peinture, sculpture et musique ont en partie déjà satisfait ce désir. La poésie ne s'en est pas souciée intrinsèquement; elle a cru sans doute que les artifices de la diction pouvaient tout pallier, alors qu'ils sacrifiaient au contraire ou la vie de la période syntaxique, ou les raisons d'être d'une métrique, de l'art même des vers. Or, de par la raideur de son squelette, le rythme, la forme telle qu'encore la comprend Hugo, ne vit pas librement; un renouvellement rythmique répondrait donc autant à des aspirations vibrantes qu'aux lois impersonnelles de la variété.

Ainsi, étant démontré que notre poésie perd en des manifestations successives une partie de sa puissance, qu'aucune combinaison de mètres, de rimes ou de strophes n'y peut remédier, que cet amoindrissement est dû aux bases rythmiques restées trop uniformes et usées par un emploi trop prolongé, — le renouvellement de notre rythme poétique est devenu nécessaire.

Il reste à prouver que l'insuffisance rythmique provient du mécanisme intérieur du vers; mais d'abord à rechercher si les limites et les conditions de vitalité d'un vers principal, tel l'alexandrin, peuvent se prêter et suffire aux transformations désirées.

Elles le peuvent, car il est avéré aujourd'hui que le nombre 12 auquel obéit l'alexandrin est maître suprême de toutes les souplesses. Non seulement il se met d'accord, par la simplicité et la pluralité de ses multiples de l'unité, avec tous les rythmes naturels des mouvements physiologiques et mécaniques[1], mais divers fractionnements, par les groupements qui le constituent en rythme, lui permettent de suggérer les seules cinq sensations différentes que les multiples de l'unité soient capables de faire ressentir : les multiples 2, 3, 5, 7 et 9. En effet, élevez en puissance chacun de ces nombres, et vous n'aurez qu'un prolongement de la sensation première; et n'importe quel nombre ne sera que la deuxième, troisième ou dixième, vingtième, etc., puissance d'un de ces multiples. Donc, par les groupes d'unités qui le rythment, le nombre 12 peut offrir d'une façon parfaite les sensations prolongées des mul-

1. Voir B. de Fouquières, *loc. cit.*, p. 16, et Souriau, le *Rythme naturel des mouvements*, pp. 67 et suivantes, la *Beauté mécanique*, pp. 86, 87. — *Esthét. du mouv.*, *loc. cit.*

tiples 2 et 3, et par composition celles des 5, 7 et 9. Le nombre 12 a encore cet avantage, auquel l'alexandrin doit sa haute fortune, et qu'il est devenu un lieu commun de constater, d'être non seulement exactement divisible par 2 et 3, mais par leur puissance 4 et 6, et de plus d'être avec 6 puissance *à la fois* de 2 et de 3.

On verra que, si l'alexandrin, fondement principal de toute notre rythmique, a besoin d'être rénové, c'est qu'il n'a pas su profiter, ou qu'il n'a profité que par accident des innombrables combinaisons offertes par la richesse de rythmes du nombre 12.

Enfin ce qui assure à l'alexandrin l'avenir même de la langue, ce qui doit empêcher de chercher une rénovation en des limites plus étendues (bien que des groupements rythmiques particuliers permettraient par exception d'aller jusqu'aux nombre 13 et 14 ; — au-delà ce ne serait plus que la mise bout à bout, ne formant pas figuration personnelle, de petits vers existant au mieux de par leur seule mesure), ce qui doit nous arrêter au nombre fondamental 12, c'est qu'il n'est point de période syntaxique dépassant 12 unités de temps, qu'une bonne diction ne soit presque toujours obligée de couper par un temps d'arrêt aspiratoire, c'est qu'une série de 12 syllabes (abstraction faite des muettes) donne à peu près

la durée *extrême* du mouvement de notre respiration, *lorsqu'il est normal et inconscient.* On remarquera que, quand nous dépassons ce terme de 12, c'est par un effort plus ou moins calculé: nous arrivons à prononcer les mots, à continuer de parler tout en aspirant notre souffle. D'ailleurs le vers principal de presque tous les autres peuples est plus court que le nôtre, en durée comme en nombre; et, si nous avons d'excellentes raisons pour ne pas raccourcir notre alexandrin, nous n'en avons aucune pour l'allonger[1].

1. Bien que B. de Fouquières ait établi quelques justes rapports physiologiques avec le rythme poétique, cette théorie se sépare de la sienne en ce qu'elle est moins arbitraire et porte sur un autre point. B. de Fouquières croit pouvoir établir l'*origine* du vers fondamental de la plupart des peuples sur le rythme respiratoire qu'il estime égaler *en moyenne* douze temps. S'il est vrai qu'un vers ne doit pas dépasser la longueur d'une respiration, doit être avec elle en des rapports faciles comme d'ailleurs l'émission de toute partie quelconque du discours, l'hypothèse n'est pas assez simple, et partant plausible, qui permet de supposer que l'homme ait originairement fixé une unité de rythme poétique *sur* le rythme respiratoire. Originairement, les premiers poètes étaient incapables de concevoir un vers fondamental, et encore moins de se rendre compte de la valeur d'une respiration. La philologie nous apprend avec plus de vraisemblance qu'un certain ordre syntaxique ayant été acquis, et par là des cadences qu'amenait forcément une disposition de mots alors uniforme, les poètes primitifs y firent la découverte du rythme, de la mesure, d'un vers encore incertain. Peu à peu ce vers prit une forme assurée. C'est ainsi que chaque peuple arriva à conquérir un mètre principal qui ne fut point cette mesure-étalon, primordialement réglée, selon Becq de Fouquières, sur la moyenne (impossible à fixer à douze unités) du temps respiratoire, mais qui fut simplement une émission de mots à intervalles réguliers, rendue conformément au génie de chaque langue, aussi longue que possible, la plus proche du terme d'une respiration.

De plus, W. Wundt a expérimenté[1] que le chiffre de 12 unités rythmiques à la série est le *dernier* perceptible. Bien, comme l'observe M. Souriau (p. 317), que cette expérience ne puisse pas avoir la valeur d'un absolu, elle prouve néanmoins combien est juste l'incitation naturelle qui pousse à ne point chercher de rythme au-delà de l'alexandrin.

L'alexandrin peut donc obéir à cette loi de la variété par évolution que nous avons rappelée au début : *Tout rythme a une chance de durée d'autant plus longue, que sa souplesse lui permet de se prêter plus facilement aux transformations progressives de nos besoins.*

Or, à part quelques exceptions presque toutes asiatiques, il se trouve que le vers fondamental des langues européennes est tantôt de huit, de dix, de onze ou au maximum de douze syllabes ou de six pieds : tout montre ainsi que le nombre 12 donne non point la moyenne, mais la durée à peu près extrême du mouvement respiratoire.

1. *Éléments de psychologie physiologique*, trad., t. II, p. 240.

DEUXIÈME PARTIE

Evolution historique du rythme
Son inachèvement par le vers dit « romantique »

DEUXIÈME PARTIE

Évolution historique du rythme. — Son inachèvement par le vers dit « romantique »

LA RENAISSANCE DE L'ALEXANDRIN

Jusqu'à Ronsard, l'alexandrin avait très imparfaitement vécu.

Il n'en avait pas moins plus de quatre siècles d'existence (*Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, fin du XIe siècle); et, sans compter au XIIe le succès retentissant du *Roman d'Alexandre* qui lui avait donné son nom, au XIIIe siècle et dans la première moitié du XIVe, il avait été en si grande faveur, qu'on avait recomposé en alexandrins un grand nombre de chansons de geste dont la version primitive était en décasyllabes. Mais il ne tarda pas à tomber en désuétude sous l'influence des romans satiriques, des ballades malicieuses ou sentimentales, des mille jeux de rimes et de rythmes qui demandaient des mètres plus légers

et plus prompts. Bientôt, d'un emploi rare et peu recommandé, on l'oublia. Il arriva à inspirer une certaine crainte comme encore de nos jours l'hendécasyllabe.

Au XVIe siècle, avant Ronsard, le vers de dix syllabes garde sans lutte la faveur des poètes et du public ; le vieux vers *héroïque* des premières et originales chansons de geste reste victorieux, après six siècles d'un triomphe sans cesse rajeuni. C'est à peine si Marot ose jouer en trois ou quatre épigrammes de l'alexandrin. L'instrument lui semble d'une résonance lente et majestueuse. Du reste, les prosodistes de l'époque, comme Fabri (1521), sont avec lui d'accord pour trouver l'alexandrin « une antique manière de rythmer ». En 1548, un an ou deux avant la publication du manifeste de la Pléiade, l'*Illustration de la langue françoise* de Du Bellay, Thomas Sibilet dit dans son *Art poétique :* « Cette espèce ne se peut proprement appliquer qu'à choses fort graves, comme aussi au pois de l'oreille se trouve pesante. » C'étaient en effet « choses fort graves et pesantes » pour les poètes de ce temps qu'un large sentiment de la nature, que des pensées d'amour moins badines, plus passionnées que spirituelles, qu'une idée plus étendue de la vie, qu'une sensibilité plus sérieuse, plus indignée devant des spectacles de misère, et l'alexandrin possédait, pour l'expression de toutes

ces « choses graves » dont allait s'inspirer la Pléiade, une ampleur magnifique qui manquait singulièrement au décasyllabe.

Le décasyllabe était fort piquant de joliesse gauloise, d'alerte raillerie ; il savait trotter menu à travers les petits jeux de l'imagination ; il n'avait pas de coup d'aile et restait impuissant au bas des cimes de la haute poésie. Ce n'était point là de quoi faire un vers héroïque ; s'il le resta de longs siècles, c'est que les esprits d'alors ne demandaient au vers qu'une certaine grâce, et s'accommodaient fort bien d'une célérité toute pédestre.

Toutefois, on trouve dans la manière dont les vieux poètes en usaient le vague besoin d'un mètre moins court, qui fût capable de contenir un plus grand nombre de membres syntaxiques, une plus grande extension de la pensée. Ils allongeaient leur décasyllabe « en liant par le sens son dernier élément rythmique au premier du vers suivant » [1] ; et

1. B. de Fouquières, *loc. cit.*, p. 323. — Exemples :

Nos flageolets et douces espinettes
Sont à repos : — et plus n'y a celuy
D'entre bergiers, — qui osast aujourd'huy.
. . . . . .
O puissant Pan, de ton hault lieu regarde
Ces cas piteux, — et à venir ne tarde
Donner secours à tes simples brebis
Et tes troupeaux errants par les herbis
De ces bas lieux, — qui sans cesse t'invoquent.

La Complainte d'un Pastoureau chrestien.
Cl. Marot.

ce procédé, en dehors de l'influence de l'antique hexamètre, provoqua certainement plus que toute autre cause la résurrection de l'alexandrin, fut comme le trait d'union caché qui unit la vieille métrique nationale à la rénovation rythmique de Ronsard.

Il était utile de rappeler avant d'aborder le vers de la Pléiade, aussi nécessaire à l'étude du vers romantique que le vers de Malherbe, de Racine, de La Fontaine et d'André Chénier, dans quelle défiance les poètes tenaient l'alexandrin à la veille même de sa fortune. On comprend alors que pour ces disciples de Marot, qui honoraient le décasyllabe d'un culte si exclusif, l'alexandrin ne constituât pas un rythme égal à la concordance sèche et précise de leur vers favori. Il devait donc entrer pour quelque chose dans les attaques qu'ils lancèrent contre la jeune école. Cela n'empêcha pas cette dernière de triompher, bien que jamais réforme ne fût plus radicale, bien qu'aucun art ne fût comme alors aussi brusquement remanié de fond en comble. Mais « le choix de certains rapports

C'est une longue et lourde maladie
De trois bons mois, — qui m'a toute estourdie
La povre teste. . . . . .
Voilà comment depuis neuf mois en çà
Je suis traicté. — Or ce que me laissa
Mon larronneau.

Épître au Roy. Pour avoir été desrobé.
Cl. Marot.

dans les sons dépend de circonstances physiologiques qui peuvent changer selon les temps et selon les lieux [1] » ; on sait qu'il en est de même des rythmes, que leur disparition ou leur transformation est commandée par des exigences progressives. Et les nouveaux sentiments poétiques, éveillés en partie chez les poètes de la Pléiade par leur admiration pour les littératures grecque et latine, appelaient des modes nouveaux qui ne pouvaient que réussir.

1. Beauquier, *Philosophie de la musique*, p. 10.

I

DE RONSARD A RACINE

Structures diverses de l'alexandrin primitif. — Le vers de Ronsard (n'a rien rythmiquement du vers romantique); — de Régnier et de Malherbe (similitude de certaines règles métriques de Malherbe et de Banville); — De Boileau. (son influence déprimante) ; — de Racine (achèvement parfait de l'évolution première).

L'examen de l'alexandrin de Ronsard, s'il est nécessaire à l'étude du vers romantique, l'est moins en réalité que par l'idée qu'on s'en est faite. Il existe encore des poètes « parnassiens » qui se figurent trouver dans cet alexandrin tous les caractères du vers moderne. Certes celui-ci a peu ajouté à la vigoureuse richesse de la langue, au pittoresque naïf et hardi des images, au nombre divers dont s'est nourri son ancêtre ; mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit exclusivement du rythme, et sous ce rapport l'alexandrin dans Ronsard est loin de la sûreté que certains lui reconnaissent.

Tout d'abord, il importe d'y remarquer la fixa-

tion absolue d'une césure à la sixième syllabe. Le vers est exactement partagé en deux parties égales, et de cette articulation dépend le jeu principal de tout son mécanisme, de toutes les variations qui jusqu'à nos jours le troubleront en vain.

Par la mise en vigueur de cette loi première, Ronsard obéissait à la plus ancienne tradition. Le dodécasyllabe originel (calqué sur le vers rythmique latin du moyen âge, provenant lui-même de l'asclépiade qui tout au moins était son type correspondant)[1], présentait une césure d'autant plus rigoureuse à la même place, que l'arrêt devait y être assez long pour qu'on ne tînt pas compte d'une syllabe muette, ainsi :

L'estore d'Alexandre — vus voel ci commencier :

Néanmoins, sans aller jusqu'à croire (ce qui a été controuvé) à l'existence de vers de douze syl-

1. Voir Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, 3 vol., 1862 (chez Palmé) : La versification des chansons de geste ; — Gaston Pâris, *Lettre à M. L. Gautier sur la versification latine rythmique ; Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française ;* — Max. Kawczinski, *Essai sur l'origine et l'histoire des rythmes* (Bouillon, éd.) ; — *Le vers français* de Tobler.

Voici par exemple un asclépiade d'Horace :

Mæcenas, atavis edite regibus ;

des dodécasyllabes accentués d'une hymne du moyen âge :

Sit Deo gloria et benedictio,
Johanni pariter, Petro, Laurentio.
(Tobler, p. 118.)

labes divisés absolument en deux membres de huit et de quatre syllabes, nous pensons que Ronsard, s'il n'avait pas méprisé, ou plutôt s'il avait connu nos vieux poètes cycliques, et s'il les avait étudiés avec quelque scrupule, aurait pu, en s'appuyant sur des exemples encore assez nombreux, recréer un alexandrin moins primitif, déterminé par des rythmes plus variés. Dans les rythmiques latins, il existait déjà des vers de douze syllabes avec une autre césure qu'après le sixième temps, et divisés en cinq et sept.

O tu qui servas — armis ista moenia
Noli dormire — moneo, sed vigila !... [1]

Mais on n'a pas à s'occuper d'une coupe latine dont ne se sont pas servis les premiers poètes français ; il était seulement curieux de constater l'existence de cette forme rythmique tant de siècles avant sa réapparition (encore blâmée du reste) parmi les vers contemporains.

En nous tenant aux seules origines françaises, nous allons voir que, contrairement à l'opinion des philologues, il peut exister dans nos chansons de

1. Cités par Kawczinski : « Il est vrai, comme l'a fait remarquer M. Gaston Pâris, que dans beaucoup de vers latins du moyen âge les accents produisent un rythme trochaïque presque régulier, mais dans la plupart des cas la place des accents n'est constante qu'à la césure et à la fin des vers. » — (*Ess. sur l'orig. et l'hist. des ryth.*, p. 137).

geste en dodécasyllabes des vers à différentes césures. Génin (*Variations du langage français*) dit : « Je ne crois pas que dans tout ce que le moyen âge nous a légué de vers (et il y en aurait de quoi contre-balancer tout ce qu'on a fait depuis) on trouvât un seul exemple du repos de l'hémistiche violé. » M. Léon Gautier est du même avis : pour lui, « l'alexandrin n'offre jamais dans nos vieux poèmes que la césure après la sixième syllabe ». Cependant on n'a qu'à en prendre quelques-uns au hasard, et dès les premières pages on s'apercevra que, sous l'influence d'une bonne diction (et M. Léon Gautier pense avec raison que nos gestes en alexandrins étaient plutôt lues que chantées)[1], nombre de vers obéissent à des rythmes que ne commande point la césure médiane. Par « influence d'une bonne diction » on entend la prédominance forcée du groupement syntaxique sur le groupement rythmique, quel que soit l'accent qui semble devoir conserver l'intégrité de celui-ci. Il est indubitable en effet que tout mot proclitique ou enclitique (article, pronom, préposition,

1. « L'alexandrin, suivant nous, ne dut généralement triompher qu'à l'époque où nos poèmes nationaux cessèrent d'être chantés pour être lus. Nous ne prétendons pas que les chansons en vers de douze syllabes n'aient *jamais* été chantées ; mais elles le furent moins fréquemment et surtout moins facilement. La mélodie fut impuissante à soulever ce vers. Cette malheureuse complexité de l'alexandrin a persisté jusqu'à nos jours. » — *Les Ép. fr*, t. I. *La versification des chansons de geste*, p. 313.

etc.) placé à l'hémistiche ne se sépare pas du mot suivant ou précédent à moins d'une incidente ; un verbe de son complément, lorsque ce complément ne remplit pas tout le second hémistiche; un verbe auxiliaire de son participe ; un sujet de son verbe lorsque celui-ci n'a pas de complément immédiat, etc. etc. : — toutes formes syntaxiques qui ont pour effet de reporter plus loin l'accent de la tonique médiane. Ceci étant admis, on n'hésitera pas à reconnaître comme tout à fait étrangers à la coupe classique les vers qui vont être cités, et qui, pour la plupart, sont pris aux premières laisses des chansons.

Dans la *Geste du Roi* on lit déjà au vers 250 du *Voyage de Charlemagne à Jérusalem :*

Li patriar — ches at Carlemai — gne apelet.

Dans *Li romans de Berte :*

A cel tans — dont vous ai l'estoi — re commencié
La duches — se estoit suer — Bertain ; — quand j'esgardai.
Pour vous — que ne voloi(e) pas trop — assouploiier.

Dans *Li roman de Fouques de Candie* de la *Geste de Guillaume :*

Qui les péchiés — pardône à cil — qui merci crie.
Que le po — vre Véu s'arma, — et mil des lor.
Que primerains — voudra les François — encontrer.
O lui s'en vêt — Guillaume et Bernart — li aisnés.
Codroès — a choisi nos François — en la plaigne.

Les chansons du *Cycle de la Croisade* présentent aussi bien des exemples de rythmes divers. Voyez le *Chevalier au Cygne*, cette primitive version de Lohengrin et de Parsifal :

Ceste canchon — ne veut noi — se, ne bruit, ne tence.
La da — me a ses enfants portés, — si com devoit.
— Que vous juras — tes si le Pe — re tout poissant
C'une fem — me ne puet avoir — c'un seul enfant
S'a Il hom—mes n'estoit livré — e carnelment. —
Justi — ce ne doit on respiter, — tant ne quant.

Voyez *Li romans de Bauduin de Sebourc :*

Frères fu Bauduin de Biauvais — le poissant.
Le sanc — nostre Signour trouva, — o le lion.
Mais aucune gens — vont à le fois — au sermon
Qu'au revenir — n'en scèvent recorder — un non.

Dans les romans d'aventures comme celui d'*Alexandre*, le célèbre, on lit aussi :

Ne devra — avari(se) lever — ne essaucier.
Sous le mantiel — le roi met son cief, — por couvrir.
Ensagne moi — la voi(e) tout sens, — sans compagnie.

Dans *Li romans de Brun de la Montaigne :*

Car pour les da—mes est mainte honneur — essaucie.
Par destiné — e qui fust a aus — otroïe.
Lijouvensiaus — ot tout en son cuer, — puis ce di.

Si nous quittons les chansons de geste nous ren-

controns des coupes analogues dans les rares alexandrins de Rutebeuf :

Mais si con Dieux — trouva Saint Andren — débonère.
En sa venu — e fist de sa char — son serjant.
(*Li Diz de la voie de Tunes.*)

Li boens Rois — estoit cuens d'Anjou — et de Provence.
(*Li Diz de Puille.*)

Là déust — estre mi(re) là — où sont li plaié
Car par les mi — res sont li navré — apaié.
(*Li Diz des Cordeliers.*)

Ne puis — que notre père Adans — manga la pome.
Ter — re, comment me puès porter — ne soustenir.
Hé, las ! — com j'ai été plains — de grant non savoir.
(*Le miracle de Théophile.*)

Qu'on arrive maintenant à la veille même de la Pléiade, aux quarantaines de vers alexandrins composés par Marot, on y remarque des rythmes comme ceux-ci :

Celles à qui — se font prié — res, nuict et jour
Epigr. XVIII.

La Chapel — le, qui est bastie — et consacrée.
Epigr. CXV.

comme celui-ci surtout :

Et la voix — ne dit chose h mai — ne, mais divine.
Epigr. III.

On a voulu dans ces coupes, à propos de vers

modernes construits d'une manière identique, ne voir que des « prolongements de sens » n'ayant aucune influence sur la césure ; on peut juger, rien que par ces exemples, que ces prolongements créent de véritables rythmes nouveaux.

D'accord avec la tradition dans la division de l'alexandrin en deux parties égales, Ronsard aurait donc pu cependant s'apercevoir des différentes césures qui, de tout temps et à l'insu des poètes, s'étaient introduites en effaçant la médiane dans la construction du vers ; et puisque son ambition était d'acquérir la richesse harmonique des hexamètres grecs et latins, il aurait pu en outre rechercher si les rythmes qui résultaient de ces césures n'eussent pas mieux rapproché son vers de l'hexamètre que la forme absolue qu'il avait adoptée du passé. L'évolution de l'alexandrin eût alors suivi une tout autre marche[1].

---

1. On objectera que nous établissons ces prémisses sur des atteintes à la règle formelle posée dès l'origine de l'alexandrin ; que nous ne pouvons pas être redevables de rythmes particuliers à des effets produits en dehors de la réalité du rythme, telle que l'avaient *voulue* les poètes, en somme à des faiblesses de poètes passagèrement impuissants devant la continue rigueur de la discipline rythmique. Nous répondrons que nous nous appuyons, d'abord, en principe, sur cet instinct naturel qui pousse tout artiste à défendre inconsciemment sa personnalité contre le rigorisme trop étroit d'une règle trop arbitraire ; que, cet instinct étant né chez les poètes primitifs avec la règle même de la césure médiane, il en est résulté de temps à autre des rythmes

La chose pourtant était impossible à un rénovateur comme Ronsard dont l'éducation rythmique avait été uniformément bercée par la cadence du décasyllabe, et qui avait grand'peine à retrouver dans son pseudo-hexamètre une sensation de rythme précise. Il est vrai qu'on y a découvert une certaine liberté féconde ; mais cette liberté n'est pas dirigée, elle ne met guère en lumière le mot important; elle n'adoucit nullement la césure (du moins d'une façon suivie et raisonnée) ainsi qu'on le prétend encore. C'est plutôt de l'abandon et comme une course aveugle qui vous porte au-delà du but. Ainsi le sens dépasse très souvent le terme d'un vers pour ne s'arrêter qu'à la césure du suivant[1]; et cela non par une suite de rejets

plus conformes au mouvement naturel du langage ; et qu'en dépit de la règle absolue ces rythmes existent bien dans la *réalité*, puisque tout rythme est dépendant non point de la syllabe finale d'un mot sise à une place fixe, mais de l'accentuation déterminée par la force souveraine des groupements syntaxiques.

1. Voir B. de Fouquières, *loc. cit.*, pp. 73 et suivantes. — Voici un passage du *Bocage royal*, bien curieux à cet égard, et qui présente en même temps un enjambement tel que nous l'entendrions aujourd'hui, mais combien peu significatif dans tout ce désordre!

Mais quand un mol sablon par un petit monceau
Se couche entre les deux, | il fléchit la rudesse
De la mer, | et l'invite, ainsi que son hôtesse,
A loger en son sein : | alors le flot qui voit
Que le bord lui fait place, | en glissant se reçoit
Au giron de la terre, | appaise son courage,
Et la lichant se joue à l'entour du rivage.
Le Boc. roy. — Panégyrique de la Renommée.

Veut-on un autre passage tiré des hymnes ?

habiles, maîtrisés et variés, mais par une sorte d'impuissance à contenir des membres de phrases dans les bornes naturelles de l'alexandrin. Ce genre de variété n'a jamais donné la coupe du vers romantique, puisqu'il ne rompt pas les six temps d'un hémistiche ; il ne fait qu'empêcher le vers de posséder une forme fixe, que l'affaiblir en une marche flottante et hasardée. D'ailleurs Ronsard lui-même sentait vaguement que son vers ne rendait pas tout ce qu'il en avait espéré. Il en accuse, il est vrai, le rythme même, et dans la préface de la *Franciade*, « poème héroïque » pour lequel il croit devoir reprendre le décasyllabe héroïque des chansons de geste, il déclare que « les alexandrins sentent trop la prose très facile, sont trop énervés et flasques, si ce n'est pour les traductions, auxquelles, à cause de leur longueur, ils servent de beaucoup pour interpréter le sens de l'auteur ». Il trouve aussi qu'ils ont *trop de caquet, s'ils ne sont bastis de la main d'un bon artisan.* Ses alexandrins en effet

Refont mourir Didon par les vers de Virgile,
Mourants presques eux-mêmes ; | ou de fredons plus haut
De Guine et de Calais retonnent les assauts
Victoires de ton frère. | Adonques il n'est âme
Qui ne laisse le corps, | et toute ne se pâme
De leur douce chanson. | comme là-haut aux cieux.

Tous les enjambements : *Hymne V, Le Très Illustre Prince Charles, Cardinal de Lorraine*, cités par Tobler, à part un, ont le même caractère. — Voir *Le Vers fr.*, p. 29.

avaient « trop de caquet » ; ils étaient encore un peu gauches et dégingandés à la manière des jeunes poulains.

Mais ce n'était pas la faute du rythme, et Malherbe l'allait montrer.

En dépit de l'antipathie qu'inspire son pédantisme, de tant d'absurdes « regrattages de mots », où nous n'avons pas à le suivre, même du stérile absolu de sa réglementation rythmique, c'est bien à Malherbe que l'alexandrin doit une existence plus expérimentée, plus nette et sûre de sa route. — A la rigueur, il la doit aussi quelque peu à Régnier qui, bien qu'ami des derniers disciples survivants de la Pléiade, et adversaire virulent de Malherbe, sut fort bien — l'habile ! — user d'un vers qui n'a rien de commun avec celui de Ronsard, et qui emprunte à la réforme ennemie la meilleure de ses règles. La franchise d'allure de son alexandrin est toute nouvelle, sans compter qu'elle s'allie à une langue poétique d'une fantaisie et d'une verdeur autrement intéressantes que le verbe froidement pompeux de son rival. Seulement Régnier ne pouvait avoir aucune influence sur le goût de ses contemporains. Il était trop insoucieux et d'une indépendance qui répugnait trop à toute règle impérativement promulguée. Malherbe n'eût pas

existé, qu'il n'aurait en aucune manière amendé le « caquet » de ses prédécesseurs. On l'admirait de son temps non comme un maître, mais comme un être à part qui formait à lui seul toute sa race. Il était de ces originaux qui semblent désespérer toute imitation, et faire de leur facture un secret qu'ils prennent cependant au bien commun.

Au contraire, par l'application et la conscience de sa volonté, par la chaleur de ses convictions ouvertement et énergiquement déclarées, par l'étroitesse intransigeante même de son esprit, Malherbe commandait un enseignement dont l'autorité tyrannique s'imposait à tous, malgré tous. Il avait au plus haut degré le sentiment de l'ordre, alors que la fécondité déréglée des poètes finissait par produire des œuvres plus relâchées que fortes. Et ce sentiment lui fit créer un vers de solide charpente, où l'idée est bien rythmiquement soutenue par quelques mots serrés dont les accents toniques sont frappés aux meilleures places.

Certes, en se prolongeant, son influence est devenue stérilisante, mais parce qu'on a continué de suivre ses règles à la lettre, qui ne convenaient, et dans une petite mesure, qu'à son époque. Chose curieuse, cependant : si on laisse, bien entendu, de côté l'appauvrissement de la langue, et sa réforme de l'enjambement qui toutefois n'avait jamais été, ainsi que nous l'avons vu plus haut, pratiqué par

la Pléiade, comme on l'entend aujourd'hui, c'est entièrement de Malherbe que relève la technique des écoles romantique et parnassienne. Ronsard et ses compagnons n'y sont *métriquement* pour rien. Nos aînés ont beau admirer en eux leurs seuls ancêtres : ils ont toujours considéré comme de graves fautes d'eurythmie la plupart de leurs libertés naïves, et particulièrement l'emploi, déjà condamné par Malherbe, de ces rejets allant d'un hémistiche à celui du vers suivant. Mais la chose devient plus frappante par la comparaison entre les règles d'art poétique consignées par Racan dans ses *Mémoires pour servir à la vie de Malherbe*, et les essentielles qu'a consacrées Théodore de Banville dans son *Petit traité de poésie française*. Les deux poètes ont presque la même façon d'être « dans le vers » arrangeurs de syllabes, de comprendre la menuiserie de leur métier; et par certains côtés Malherbe semble avoir prévu la fameuse et déjà caduque théorie de la *rime riche*[1].

1. Comparez ce que dit M. de Banville au chapitre IV de son livre avec les conseils que donne Malherbe à un jeune disciple : « Il ne vouloit pas que le poète rimât les mots qui avaient quelques convenances comme *montagne* et *campagne*, *défense* et *offense*, *père* et *mère*, *toi* et *moi*... Il ne vouloit pas que le poète rimât les noms propres les uns contre les autres, comme *Thessalie* et *Italie*, *Castille* et *Bastille*, *Alexandre* et *Lysandre*, et sur la fin il était devenu si rigide en ses rimes, qu'il avoit même peine à souffrir que l'on rimât les verbes de la terminaison en *er* qui avoient tant soit peu de convenance... La raison qu'il disoit pourquoi il falloit plutôt rimer des

Il n'existe donc point entre la versification ou plutôt la rythmopée du XVIe siècle et celle de Victor Hugo, par exemple, l'étroite relation qu'on a si souvent établie. Ronsard a déterré et dégrossi les formes rouillées de l'alexandrin, mais c'est Malherbe qui en a tiré le moule exact d'où sont sorties les ultérieures formes perfectionnées.

Ce moule primitif n'aurait peut-être pu, en effet, convenir longtemps aux générations suivantes, si les génies de Racine et de La Fontaine n'avaient tardé à se produire dans toute leur force près de quarante ans après la mort du réformateur, et si surtout Boileau ne s'était mis alors à légiférer sur les lois du vers au lieu de se contenter, comme il le faisait avec tant de raison devant les d'Urfé et les Scudéry, de combattre pour la grandeur de la vérité.

Quelques-uns ont trouvé d'une injustice excessive l'acharnement contre Boileau de la plupart des poètes de ce siècle. Ils l'ont mis sur le compte d'une fantaisie déraisonnable, se révoltant contre

mots éloignés que ceux qui avoient de la convenance est *que l'on trouvoient des plus beaux vers en les rapprochant qu'en rimant ceux qui avoient presque une même signification ;* et s'étudioit fort *à chercher des rimes rares et stériles sur la créance qu'il avoit qu'elles lui faisoient produire quelque nouvelle pensée,* outre qu'il disoit *que cela sentoit son grand poète de tenter les rimes difficiles* qui n'avoient point encore été rimées. » — *Mémoires pour servir à la vie de Malherbe.*

un joug alors nécessaire et toujours sensé, au profit d'une licence de mauvais aloi, attentatoire aux saines règles de l'art. Mais cette antipathie acrimonieuse est bien légitimée par le grave tort dont Boileau s'est rendu coupable envers la forme poétique. S'il n'eût pas existé, ce sont les œuvres de La Fontaine et de Racine qui auraient servi de modèles métriques, tandis qu'on ne les a étudiées pendant plus d'un siècle que d'après les arrêts du législateur, et non d'après les lois larges qui y étaient réellement observées. Ces œuvres n'ont donc pu conquérir toute l'influence rythmique qu'elles auraient eue, sans l'inopportune versification de Boileau dont l'autorité grondeuse inquiétait et malmenait le génie même.

Loin d'adoucir (ainsi qu'il était utile et que l'a montré principalement La Fontaine) la législation de Malherbe, il en a au contraire renforcé l'esprit étroit, consacré, pour tous les âges futurs, des règles justifiées seulement par une époque, et qui ne pouvaient vivre sans se transformer ou tout au moins s'assouplir. Ce qui le prouve est qu'en somme, au point de vue spécial de la métrique, il est seul, *de son temps*, à obéir à ses propres arrêts, si ce n'est peut-être le pauvre Chapelain qu'il avait si cruellement exécuté[1]. Le malheur, qui

1. Il ne cède que très rarement au mouvement naturel qui a porté

ne saurait trop nous arrêter, est, comme il vient d'être dit, que les poètes de la fin du XVIIe siècle et ceux du XVIIIe considérèrent que Boileau avait eu le dernier mot sur la théorie de toute la versification française, et que les Molière, les La Fontaine, les Racine n'avaient atteint la perfection qu'en pratiquant les mêmes observances.

En considérant seulement les deux de ces trois poètes plus exclusivement savants et raffinés, Racine et La Fontaine [1], il est certain qu'ils portèrent la science du vers classique à un point dont Boileau n'eut jamais idée, qu'ils l'édifièrent splendidement sur les matériaux de Malherbe propres aux seules

tous les poètes au-delà de l'hémistiche : encore s'en excuse-t-il :

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces ?
Ce n'est pas. . . . . .
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure.

1. Nous passons sur Corneille, parce que, bien qu'on entende quelquefois par *vers cornélien* une sorte de vers d'un relief tout particulier, il n'a rien ajouté au rythme rude de Malherbe ; qu'il doit son vers à la seule originalité vigoureuse de son style. Par exemple, de qui sont ces vers ? de Malherbe ou de Corneille ?

Quand un roi fainéant, la vergogne des princes,
Laissant à ses flatteurs le soin de ses provinces,
Entre les voluptés indignement s'endort,
Quoique l'on dissimule, on en fait peu d'estime ;
Et si la vérité se peut dire sans crime,
C'est avecque plaisir qu'on survit à sa mort.

fondations : ils eussent ainsi mérité un entretien plus éclairé de leur monument.

Pour Racine, on sait par les *Plaideurs* comment il aurait pu manier un alexandrin rapide, mouvementé, plein de force comique et d'audace pittoresque, où le rythme hardi fait vivement saillir la pensée. Si donc il se sert comme poète tragique d'un vers non point uniforme (du moment qu'il n'est pas tenu compte de la monotonie primordiale, telle qu'elle a été entendue dans la première partie), mais seulement uni, fin et lisse, pour ainsi dire, c'est qu'il convenait merveilleusement à la noblesse, à la politesse de ses héros. Il semble d'apparence et dans sa marche générale un rythme de cour, un rythme un peu froid et d'une réserve trop tranquille ; ce n'est tout au plus qu'un certain air de dignité, n'ayant rien de la roideur à la Malherbe, et cachant une vie intense, tout en nuances infinies. B. de Fouquières a fort bien démontré que le vers tragique de Racine est susceptible d'autres coupes que de la classique ; cependant elles sont rares et nullement comparables, pour la franchise, la variété et le nombre, à toutes celles que la Fontaine a employées couramment. L'allure vivante et particulière de son vers est due surtout aux combinaisons phoniques des syllabes, qui introduisent dans *chacun des hémistiches pris séparément et unis pour ainsi dire que par la*

correspondance des effets, le timbre juste et coloré convenant seul à chacune des idées exprimées ou des passions. Car nul mieux que Racine n'a su allier le caractère des syllabes, ou plutôt des sons qu'elles représentent à la nature des sentiments. La musique de son alexandrin est par elle seule une expression. Racine n'exprime pas, ne fait pas chanter seulement la pensée : il l'harmonise. On nous dira que les poètes l'ont toujours fait, que c'est le but du vers de renforcer la pensée poétique d'un sens musical qui lui soit parfaitement adapté. Mais jusqu'à Racine aucun ne connaissait véritablement l'*harmonie ;* et il est le premier qui ait su faire de l'alexandrin, malgré l'initiale défectuosité rythmique de son mécanisme, une exacte modulation, légère et fluide.

Racine, en somme, acheva et conduisit à sa perfection ce qu'on peut appeler l'évolution *officielle* de l'alexandrin. Le sourd travail d'évolution seconde qui, depuis les origines, fermentait en toutes les œuvres, n'a affleuré vraiment au jour que chez La Fontaine. C'est en La Fontaine qu'est l'aube toute crépusculaire encore d'un lumineux épanouissement nouveau.

II

DE LA FONTAINE A VICTOR HUGO

Les vers de La Fontaine (abondance des variétés rythmiques rencontrées par accident chez tous ses prédécesseurs ; — l'enjambement) ; — d'André Chénier (son alexandrin est presque rythmiquement le même que celui de Racine); — de Victor Hugo (le vers romantique n'offre pas un nouveau caractère rythmique).

La Fontaine eut sur Racine l'avantage de pouvoir, par le choix intime de son genre poétique, user de de tous les rythmes et de leurs structures diverses, de tous les perfectionnements qu'ils ajoutent à l'expression. Il ne saurait trop retenir l'admiration et l'analyse pour l'originalité, si nouvelle alors, qu'il apporta dans l'industrie de son œuvre, pour son fécond maniement de l'alexandrin dont il sut, le premier, faire un outil infiniment souple et créateur. Lui aussi offre bien dans ses vers ce charme des consonances corroborant de leurs sonorités le sens psychologique des mots ; mais les effets qu'il en tire ne sont rien en comparaison de ceux produits par les nombreuses variétés rythmiques dont

fourmillent surtout les alexandrins qui, en majeure partie, composent ses fables.

Par ces variétés, il semble que La Fontaine ait sciemment rassemblé dans son œuvre les coupes fortuites qui s'étaient glissées dès l'origine parmi les alexandrins réguliers, et qui, bien qu'inaperçues de Ronsard, s'étaient perpétuées jusqu'à notre fabuliste, à travers Ronsard lui-même, ses émules, et Régnier, à travers Malherbe même, et Corneille, Molière, Racine.

Suivons cette filiation, et nous verrons que dans tous ces poètes beaucoup de vers tantôt *peuvent*, tantôt *doivent absolument* être rythmés avec une accentuation toute différente de la coutumière. Ronsard :

Quand la Par—que, ennemie aux Valoix, — nous ravit.
Qui soigneu—se, l'arrose et la culti—ve, afin.
Comme aveu—gle, je suis demeuré — sans lumière.
Qui naguè- res faisoient trembler — toute la France.
Et nous, — sacré troupeau de Mu—ses qui ne sommes ! [1]

Du Bellay :

Combien la Fran - ce doit de la guer—re estre lassé.
Et joué — toute nuict au dez — à la première.
Esprit Royal, — qui prens de lumiè—re éternelle [2].

1. *Bocage royal*, première et seconde partie.
2. *Les Regrets*.

D'Aubigné :

Mais l'ai—se leur fut moins dou—ce que la fournaise.
Les cen—dres que fouloit Ro—me parmy ses rües.
Qui à on—des couvroit de nei—ges sans froidure.
L'esprit sans corps — par qui le corps—bruslé, seiché [1].

Régnier :

Relevé, — courageux et cupi—de d'honneur.
Facile au —vice, il hait les vieux — et les dédaigne.
Dilayant, — qui toujours a l'œil — sur l'avenir.
Et qui, — paraphrasant sa gloi—re et son renom [2].
Comme un poë—te qui prend les vers — à la pipée [3].

Malherbe :

Beau ciel, — par qui mes jours sont troubles — ou sont calmes,
Seule ter—re où je prens mes cyprès — et mes palmes,
Catheri- ne, dont l'œil ne luit — que pour les dieux [4]...

Corneille :

Tous deux, — formés d'un sang no—ble, vaillant, fidèle.
Sans moi, — vous passeriez bientôt — sous d'autres lois.
Je l'ai vu, — tout couvert de sang — et de poussière.
La vaillan—ce et l'honneur de son temps? — Le sais-tu ?
Ton roi — te peut servir de pè—re au lieu de lui [5].

1. *Les Tragiques, Livre IV, Les Feux.*
2. *Satire V.*
3. *Satire X.*
4. *Stances pour M. le duc de Montpensier.*
5. *Le Cid.*

Molière :

Allez, — vous devriez mourir — de pure honte.
Et quand — je vous demande après — quel est cet homme.
Morbleu ! — c'est une chose indi—gne, lâche, infâme.
Et je brû—le qu'un nœud d'amitié — nous unisse.
Souffrons donc — que le temps for—me des nœuds si doux [1].

Racine :

Je puis l'aimer — sans être escla—ve de mon père.
Toujours punir, — toujours trembler, — dans vos projets,
Quelquefois, — elle appelle Ores—te à son secours.
Que les Scy—thes auraient dérobée — à vos coups [2].

Ces exemples, découverts au hasard d'un fouillement rapide, devraient être doublés ou triplés si l'on voulait établir la proportion exacte de ces variétés rythmiques avec deux ou trois centaines de vers de coupe ordinaire. Nous ne savons si, à vrai dire, ces formes diverses suggérèrent à La Fontaine une plus vivante complexité dans la construction de ses alexandrins ; il est plus probable qu'il s'abandonna à la délicatesse de son instinct rythmique. En tout cas, il fut le premier dont l'œuvre présenta en nombre des coordinations de rythmes changeants qui, en laissant de côté la succession

1. *Le Misanthrope.*
2. Exemples tirés des citations de Becq de Fouquières.

variée des mètres, assouplirent le corps même du vers aux vivacités de la pensée.

Lorsque Racine construit dans *Les Plaideurs* un libre vers dépouillé de toute entrave majestueuse, il pense moins à profiter de nouvelles ressources rythmiques qu'à produire une semblance de prose, et à accentuer par là l'effet comique. C'est ainsi que les meilleurs exemples de ses alexandrins indépendants se trouvent dans les discours de Petit-Jean et de l'Intimé où la charge des plaidoiries commandait des heurts, des réticences, d'inopinés allongements de périodes. — La Fontaine au contraire cherche l'existence naturelle de l'idée dans le rythme même. Et il ne se contente pas seulement des vers libres qui déjà lui offraient des variations dont en leurs œuvres importantes les poètes d'alors, si nous exceptons Molière, n'avaient cure [1] ; mais il se joue à travers toutes les règles établies comme si elles n'existaient que pour les autres. Boileau avait dit :

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

1. Nous ne tenons compte naturellement ni de l'*Agésilas* de Corneille ni des vers destinés à être chantés.

Et La Fontaine écrit :

L'homme eut peur : — mais comment esquiver ? — et que faire ? [1]

Quand je suis seul, — je fais au plus bra—ve un défi ;
Je m'écar—te, je vais détrôner — le sophi ;...
Les diadê—mes vont sur ma tê—te pleuvant [2].

Tout le jour — il avait l'œil au guêt ; — et la nuit [3].

Un vautour — s'en allait le lier ; — quand des nues [4]

Un gland tom—be : le nez du dormeur — en pâtit,
Il s'éveil—le ; et, portant la main — sur son visage [5]...

Et pourquoi — sommes-nous les vô—tres ? Qu'on me die.
Découragés — de mettre au jour — des malheureux [6].

Ses lauriers — nous rendront célè—bres dans l'histoire [7]

Tout en crê—ve. Comment ranger — cette chevance [8] ?

Prétendez—vous — garder ce trésor ? — Pourquoi non ? [9]

A Jean, — fils ou neveu de Pier—re ou de Guillaume [10].

Et qui — se mariant sans prê—tre et sans notaire [11].

etc. etc. Ces exemples sont choisis entre des centaines, et l'on a eu soin de ne prendre que des

1. *L'Ours et l'Amateur des Jardins.*
2. *La Laitière et le Pot au lait.*
3. *Le Savetier et le Financier.*
4. *Les deux Pigeons.*
5. *Le Gland et la Citrouille.*
6. *Le Paysan du Danube.*
7. *Un Animal dans la Lune.*
8. *Les Souhaits.*
9. *Le Berger et le Roi.*
10. *Le Chat, la Belette et le petit Lapin.*
11. *La Discorde.*

alexandrins ayant presque tous des rythmes différents ou des différences dans leurs rythmes semblables, et dont le repos à l'hémistiche était le plus souvent impossible sans absurdité ; mais ces vers ont nombre de leurs compagnons qui voudraient les suivre dans leur nouvel élan ; car il y a beaucoup d'alexandrins où le sens s'arrête, à la rigueur, à l'hémistiche et où il est préférable de ne pas en tenir compte. Puis dans les vers que La Fontaine construit rigoureusement selon la formule, il trouve le moyen de varier à l'infini l'accentuation rythmique de chaque hémistiche ; de cette façon l'arrêt à la césure paraît moins considérable, puisque plusieurs arrêts diminuent d'autant l'importance d'un seul.

Mais les innovations de La Fontaine sont encore plus étendues. Boileau avait dit :

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Et La Fontaine écrit :

Il partit comme un trait ; mais les élans qu'il fit
Furent vains : | la tortue arriva la première [1].

... Est-il juste qu'on meure
Au pied levé ? | dit-il : attendez quelque peu [2].

1. *Le Lièvre et la Tortue.*
2. *La Mort et le Bûcheron.*

...Car l'huître tout d'un coup
Se referme. | Et voilà ce que fait l'ignorance [1].

Un rat des plus petits voyait un éléphant
Des plus gros, | et railloit le marcher un peu lent [2].

Les derniers traits de l'ombre empêchent qu'il ne voie
Le filet : | il y tombe en danger de mourir [3].

... En disant ces mots, il se jette
Sur l'arc, | qui se détend, et fait de la sagette
Un nouveau mort : | mon loup a les boyaux percés [4].

Enfin me voilà vieille ; il me laisse en un coin
Sans herbe : | s'il voulait encor me laisser paître !
Mais je suis attachée : et si j'eusse eu pour maître
Un serpent, | eût-il su jamais pousser si loin
L'ingratitude? | Adieu : j'ai dit ce que je pense [5].

Voilà de quelle manière La Fontaine acceptait le précepte du « législateur du Parnasse ». A vrai dire il n'y songeait guère, n'obéissant qu'à son oreille et à un sens du rythme plus raffiné. Donc, en premier lieu, il affaiblit le temps de repos de la césure à la sixième syllabe, *pour en faire profiter d'autres selon les cas*, rejetant ainsi dans la pratique, sinon en principe, la loi, qui, considérée dès l'abord par Ronsard comme la base mécanique de l'alexandrin, puis soutenue par Malherbe et Boileau, était à son époque plus en honneur que

1. *Le Rat et l'Huître.*
2. *Le Rat et l'Éléphant.*
3 *Le Chat et le Rat.*
4. *Le Loup et le Chasseur.*
5 *L'Homme et la Couleuvre.*

jamais. En second lieu, malgré les plus furieuses prohibitions, il recréa l'*enjambement*, qui n'avait jamais été, avant lui, employé d'une façon vraiment rationnelle, tandis que rares sont les pages où le fabuliste n'en use savamment à notre plus délicat plaisir. On n'a qu'à lire avec attention les quelques exemples donnés, pour voir combien son procédé ajoute à l'idée de force subite, et la montre, au lieu de la décrire, peinte en un trait. L'enjambement est chez La Fontaine une science d'autant plus consommée qu'il sait ne pas s'en servir sans une raison majeure, ne pas la pousser jusqu'à l'abus.

D'où vient donc qu'il n'ait pas été la source d'un XVIIIe siècle poétique moins abâtardi et moins stérile? qu'il n'ait pas infusé un sang nouveau à toute cette versification molle et comme lâchement abandonnée des Voltaire, des Crébillon, des J.-B. Rousseau, des Lebrun et consorts? C'est que le « bonhomme » avait un de ces tempéraments à la Régnier qui sont aimés et admirés de la postérité de la même manière que de leurs contemporains. On ne tarit pas sur eux d'éloges enthousiastes, mais on les traite en enfants gâtés ou terribles, et, dans le compte fait des génies de son temps, il semble qu'ils sont *de surplus* et qu'on peut les oublier. — Il y a cependant, outre la dictature néfaste de Boileau, de plus directes causes au peu d'influence

métrique de notre grand La Fontaine. Non seulement il ne pensa jamais faire œuvre de réformateur, mais il s'empressait, sitôt hors de son cadre ordinaire, d'abdiquer toute hardiesse. Qu'on lise pour s'en convaincre *Philémon et Baucis*, conte plein d'un charme discret et composé d'une langue encore malicieuse, on eût dit qu'avant de l'écrire La Fontaine « avait promis (à Despréaux) d'être sage ». C'est une suite d'alexandrins tranquilles et carrés qui se permettent bien timidement quelques vives allures.

Aussi la manière neuve dont il traitait le vers, dissimulée qu'elle était encore dans l'indépendance du vers libre, parut-elle à tous comme à lui-même l'apanage exclusif de la fable, du conte, de la poésie familière. La Fontaine avait enrichi les lettres d'un domaine où tendaient à se développer des plantations nouvelles, rapportées d'îles inconnues à l'art poétique de son temps; elles donnaient déjà des fleurs exquises, bien que discrètes; mais, pendant plus d'un siècle, personne n'en profita : le poète et ses fleurs, universellement admirés, ne purent féconder que leur solitude.

Ce ne sont point les générations suivantes qui se préoccupèrent du rythme et de ses épanouissements divers. Voltaire alors écrivait que dans la

poésie française la rime seule permet de distinguer la poésie de la prose. On sait que chez lui c'est tout au plus si la rime même parvient à faire établir cette distinction ; on sait que par la chanson et tout ce qui constitue les petits dessous spirituels de la *mise en vers*, le XVIIIe siècle ne connut guère ni les formes ni l'âme de la véritable poésie. Il fallait pour cette éclosion que se produisît, comme avec Ronsard après les gentillesses des Marot et des Saint-Gelais, l'éveil de l'émotion grave en face des choses. Elle s'éveilla avec les bouillonnements intérieurs qui soulevaient quelques âmes à l'approche de la Révolution, comme l'intellectuelle effervescence à la découverte du monde antique avait provoqué l'exaltation de la Pléiade : et c'est alors que parut André Chénier [1].

Le vers d'André Chénier contraste avec celui des infimes poètes de son temps, et même des maîtres du XVIIe siècle par le *nombre*. Le vers ne peut pas être *nombreux* lorsqu'il est au service d'une langue et d'un style épurés par une sagesse extrême ; il peut être divinement harmonisé, mais difficilement riche et sonore. Le goût comme il

1. Il est curieux de remarquer, en passant, qu'un renouveau de l'esprit grec et latin caractérisa diversement ces deux renaissances poétiques, se mêlant au sentiment large de la nature et des malheurs publics qui les vivifia ; pénétrant la poésie d'amour au point d'en changer la légèreté graveleuse en une plus esthétique et voluptueuse sensualité ; amenant enfin un rajeunissement de l'alexandrin.

était compris sous le règne de Racine devenait parfois d'une raréfaction trop grande pour l'atmosphère poétique. Il faut au poète non seulement de la lumière et de l'air pur, mais mille accidents de nature qui se produisent à toutes les hauteurs respirables. André Chénier sut donc redonner à l'alexandrin ce nombre qui nourrissait déjà tant de vers de Ronsard, de Du Bellay, de d'Aubigné, et qu'avait perdu Malherbe avec son dessèchement de la langue, si inintelligemment absolu.

Il fut ensuite le premier, depuis le XVIe siècle, à concéder à la vraie poésie lyrique le droit de se servir du rejet et d'augmenter par là la souplesse de l'alexandrin. Mais il est loin d'en avoir tiré un aussi merveilleux parti que La Fontaine. Certes ses enjambements n'ont rien de commun avec celui des poètes de la Pléiade, ils sont plus *voulus*, et exécutés d'une main souvent victorieuse ; seulement il paraît avoir soin d'empêcher ses rejets d'atténuer la force de l'hémistiche[1]. Chez La Fontaine, le vers où tombe l'enjambement oblige presque toujours la césure à se porter plus loin que la sixième syl-

1. Il offre quelques exemples du contraire, comme :

> Les belles font aimer; elles aiment. Les belles
> Nous charment tous. | Heureux qui peut être aimé d'elles !

Mais ces exemples sont trop rares pour infirmer ce que nous venons de dire.

labe. Ainsi, dans ces deux vers, le second doit se scander d'après les tirets marqués :

Enfin me voilà vieille ; il me laisse en un coin
Sans her—be : s'il voulait encor — me laisser paître!

De toute manière, l'adverbe ne peut se séparer du verbe et la voix est tenue de s'arrêter sur *cor* au point que l'accent de l'hémistiche disparaît. Dans les vers suivants d'André Chénier, au contraire, il s'y trouve trois enjambements de suite qui ne changent rien à l'ordinaire construction classique :

... Sur sa croupe indomptée avec un cri terrible,
S'élan|ce, va saisir — sa chevelure horrible,
L'entraî|ne, et quand sa bouche, — ouverte avec effort,
Crie, | il y plonge ensemble, — et la flamme et la mort.

Il est impossible de faire porter l'accent rythmique sur d'autres syllabes que *sir*, *bouche* et *semble*. Si donc ces rejets troublent l'ordre dans la succession des alexandrins (au plus grand bien d'ailleurs de la période poétique ainsi animée d'une vie personnelle, encore que leur correspondance établisse de trop méthodiques effets qui en diminuent la force particulière), ils n'assouplissent point la cadence de chaque vers [1].

1. Ces enjambements même sont timides, séparés qu'ils sont de la proposition principale par des incidences. Mais nous les prenons

En dehors du rejet, Chénier n'offre pas plus de variétés dans la coupe intérieure du vers que les prédécesseurs de La Fontaine. Il ne croit pouvoir guère se les permettre que pour exprimer quelque inquiétude ; et encore emploie-t-il presque toujours la même forme : 3 — 6 — 3. Ainsi :

Abattue ; — et sa voix altérée, — incertaine.

La plupart des autres formes qu'on peut trouver dans le courant de ses poèmes ressemblent à celles des vers tragiques de Racine qui, composés selon le rythme ordinaire, ne se ramènent à un autre rythme qu'un peu arbitrairement.

Le quadrupède Hélops fuit ; — l'agile Crantor,

est un vers dont le semblable ou l'analogue ne se retrouverait pas dans tout l'œuvre de Chénier et qui d'ailleurs obtient son effet par un rejet sur la césure (ainsi que cela se présentera après lui pour tant de vers romantiques), non par une nouvelle accentuation rythmique. Lorsque même, comme dans le *Jeu de Paume*, il veut produire avec de fréquents changements de mètres un effet d'enflammé désordre, et qu'il n'aboutit d'ailleurs qu'à

comme exacts, parce qu'ils donnent véritablement l'impression des enjambements les plus hardis, la diction étant obligée, pour rendre leur valeur imitative, de ne pas les séparer de la fin du vers précédent.

une prose désordonnée, il rappelle la manière gauche de Ronsard par ses chevauchements continuels d'un hémistiche final sur la totalité du suivant.

Ainsi Chénier est loin d'avoir un idéal rythmique comparable à celui de La Fontaine. Que penser de l'opinion étrange de Sainte-Beuve qui, dans son étude sur Chénier et Régnier, opposant à leur rythme celui du fabuliste, dit : « Sur ce point ils sont l'un et l'autre bien supérieurs à La Fontaine, chez qui la forme rythmique manque presque entièrement et qui n'a pour charme de ce côté-là que sa *négligence.* »

Après la longue platitude du XVIIIe siècle, il suffisait à André Chénier, pour renouveler la poésie, de la nouveauté de son sentiment, de la richesse et du nombre de sa langue et de ses vers. Lui prêter l'initiative ou même l'ébauche d'une rénovation rythmique est un don gratuit et inutile : il n'avait pas besoin de s'occuper du rythme et de le varier plus qu'il ne l'a fait par autre chose que ses quelques rejets éclatants.

Nous arrivons enfin au vers dit romantique, c'est-à-dire au vers lyrique de Hugo d'après 1850, d'où datent vraiment les tendances rythmiques du romantisme. Jusque-là il est incontestable que le rajeunissement encore si parfaitement classique de

la poésie de Chénier a été la grande source métrique du haut lyrisme de 1830[1]. Ni les *Méditations* et *Harmonies* de Lamartine, ni les *Feuilles d'Automne*, *Chants du crépuscule*, etc., de Hugo, ni les *Poèmes* de Vigny, ni les *Nuits* de Musset n'assurèrent les bases d'une rythmique renaissance. On a trop prétendu que le vers romantique n'était pas le vers classique de Chénier; il l'est toujours. Et si nous nous sommes attardés à l'historique analyse de l'alexandrin, c'est qu'en fixant certains points, selon nous erronés, nous n'avons fait qu'analyser *tous* les caractères tant de fois attribués *exclusivement* au vers romantique.

En effet, le vers romantique se distingue d'abord de ce qui existait avant lui (comme le vers de Chénier du reste, mais avec plus de richesse abondante et variée) par la langue et la couleur du son qui le composent. On a trop souvent confondu la valeur de son rythme avec la plénitude de sa puissance phonique qui est plus grande, *en général*, que celle du vers classique[2]. Dans son rythme

1. Les *Premières poésies*, le *Mardoche* d'A. de Musset, pas plus que l'*Albertus* de Théophile Gautier et que d'autres œuvres de la même époque, ne peuvent détruire cette opinion. C'étaient des poésies de jeunesse et de bravade pour ainsi dire où s'affirmaient toutes les outrances du premier feu et que les poètes eux-mêmes, par des œuvres ultérieures, ont remis au dernier plan.

2. « Les vers de cette espèce sont pleins et immenses, drus et spacieux, tout d'une venue et tout d'un bloc, soufflés d'une seule et longue haleine... On en trouve très rarement de pareils dans la vieille école. » — *Pensées de Joseph Delorme*, VI.

que remarque-t-on? En premier lieu, la fréquence de l'enjambement. Or, nous venons de voir que La Fontaine a tiré de ce procédé mille effets de surprise ou d'imitation qu'on peut reproduire, agrandir par l'importance du lyrisme, non surpasser. Quelle que soit d'ailleurs la multiplicité de ses rejets, notre fabuliste n'en tire pas *une loi nécessaire à la liberté du vers ;* il les considère bien comme ils doivent l'être, comme des exceptions impérieuses ; il n'a pas l'illogisme de faire de l'enjambement, qui est à la fois l'allongement et la brisure absolue du rythme, le principe vital de sa variété[1].

On remarque, il est vrai, que le vers de Hugo n'acquiert pas seulement cette variété par l'enjambement, mais par ce que Becq de Fouquières a dénommé les *formules romantiques*. Or ces formules ne sont pas autre chose que toutes les divisibilités *obligatoires* du nombre douze, que toutes les coupes dont nous avons suivi la perpétuation fortuite de poètes en poètes.

Ce sont les divisions, les principaux fractionnements dont est susceptible le nombre douze, et qui se produisent d'autant plus souvent qu'on dimi-

1. Théod. de Banville (*Petit Traité de poésie française*) nie d'une façon radicale l'utilité significative du mot enjambement et l'idée qu'il représente. B. de Fouquières, dans le chapitre XIII de son *Traité général de versification française*, a définitivement fixé la question.

nue le temps de repos de la césure médiane. Il en était advenu déjà ainsi, pour bien des vers, dès l'origine de l'alexandrin, et principalement pour ceux de La Fontaine.

Il existe cependant une différence entre ce vers et ceux des romantiques. Ces derniers comportent un plus grand nombre de formes diverses, obtenues par des moyens plus variés, tandis que chez La Fontaine prédomine le mode 3—6—3, amené presque toujours par un verbe placé à l'hémistiche.

III

INSUFFISANCE DE LA VARIÉTÉ RYTHMIQUE DANS L'ALEXANDRIN RÉGULIER

La diversité des accents ne peut pas faire disparaître l'uniformité du rythme.

Avant de savoir si les formules qu'on croit découvrir dans les vers romantiques peuvent être d'une construction intégrale et parfaitement harmonique, et pourquoi, si elles le peuvent, leur multiplicité n'arrive pas à constituer chez les romantiques un rythme nouveau, il est important de se demander si elles sont même utiles à la variété du vers.

Il est évident que l'harmonie de ces formules serait d'un emploi contestable si les nuances que l'on peut introduire dans l'intérieur du vers, les différentes places prises par les accents toniques dans chacune des divisions 6 et 6, changeaient le rythme suffisamment.

Faisant remarquer de quelle variété s'enrichit le rythme de l'alexandrin, Guyau, qui, dans ses

Problèmes [1], s'est montré détracteur de toute innovation rythmique, étudie d'abord ce vers de Racine :

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas,

et observe judicieusement « que la syllabe de l'hémistiche et celle de la fin du vers, tombant sur un temps fort, tendent à gagner non seulement en intensité, mais en durée ; elles se prolongent et empiètent un peu sur les autres syllabes », qui s'effacent et laissent triompher les importantes. « Ainsi la césure allonge la sixième syllabe et en raccourcit d'autres par compensation, » empêchant par conséquent une uniforme accentuation de toutes les syllabes. Voilà qui est bien. Mais le capital est de savoir si la variété de ce vers reste aussi caractérisée parmi les vers qui l'entourent. Prenons donc *Phèdre* et lisons à la première scène :

THÉRAMÈNE

Quoi ! vous-même, seigneur, la persécutez-vous ?
Jamais l'aimable sœur des cruels Pallantides
Trempa-t-elle aux complots de ses frères perfides ?
Et devez-vous haïr ses innocents appas ?

HYPPOLITE

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.

1. Liv. III. *L'avenir et les lois du Vers*, ch. I. *Formation du vers moderne*, des pp. 182 à 214.

THÉRAMÈNE

Seigneur, m'est-il permis d'expliquer votre fuite ?
Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte,
Implacable ennemi des amoureuses lois, etc...

Il est évident que cet allongement, dans le vers dit par Hippolyte de la sixième syllabe, profitable à la rapidité des autres, loin d'assouplir le rythme, ne fait que rappeler plus fortement l'insistance de la voix aux précédentes césures. Quelle qu'en fût la longueur ou la brièveté, cette insistance s'était portée sur les mots à l'hémistiche : *seigneur, sœur*, *complots*, *haïr*, avant d'arriver au repos plus important de *haïssais*.

Mais ce genre de variété est trop sommaire, séparant d'une façon trop absolue les deux éléments rythmiques pour que nous en tirions avantage. Les accents toniques doivent former une bien autre variété, puisqu'ils semblent pouvoir, en appuyant sur différentes syllabes, diminuer l'insistance de la voix sur la sixième. Ainsi Guyau remarque dans ce vers de Molière :

La pâle est au jasmin en blancheur comparable,

que « la diction ne fait guère ressortir que *pâle*, *jasmin*, *blancheur*, *comparable*, et encore dans ces mots insiste-t-elle davantage sur les accents

toniques *á*, *in*, *eu*, *abl*, les autres syllabes du vers rentrent dans l'ombre... Alors la phrase musicale de l'alexandrin, *si monotone au premier abord*, varie et se nuance de toutes manières. »

Il s'agit de voir par la prosodie, ainsi que nous l'avons montré au premier chapitre par l'impression générale esthétique, si « cette monotonie du premier abord » ne se reconstitue pas dans la succession de plusieurs alexandrins et, comme pour le vers de Racine, de n'analyser le rythme de Molière qu'accompagné de ce qui le précède et le suit. Nous lisons (*Le Misanthrope*, *acte* II, *scène* v)[1] :

ÉLIANTE

. . . . . .

Ils ^{2}comp|tent les ^{4}défauts | pour des ^{6}perfections,|
Et ^{2}sa|vent y ^{4}donner | de ^{4}favora|bles ^{2}noms.|
La ^{2}pâ|le est ^{4}au jasmin | en ^{3}blancheur | ^{3}comparable ; |
La ^{2}noi|re à ^{4}faire peur, | une ^{3}bru|ne ^{3}adorable ; |
La ^{2}mai|gre a ^{4}de la tail|le et de ^{6}la liberté ; |
La ^{2}gras|se est, dans son port, | ^{1}plei|ne de ^{5}majesté ; |
La ^{3}mal|pro|pre ^{3}sur soi, | de peu ^{4}d'attraits | ^{2}chargée, |
Est ^{2}mi|se sous ^{4}le nom | de ^{3}beauté | ^{3}négligée ; | etc...

1. Nous avons divisé les vers de la citation suivante en tous leurs éléments rythmiques, — les syllabes accentuées étant en somme plutôt rythmiques que toniques. Ces divisions montrent que l'alexandrin classique est formé presque toujours de quatre parties, chacun des deux hémistiches pouvant se scinder en deux éléments inégaux, il est vrai trop peu variables.

Ce qui frappe tout de suite dans cette lecture est qu'un accent tonique de plus ou moins d'importance marque la sixième syllabe (c'est d'ailleurs commandé par le repos de l'hémistiche) et la finale de tous les vers. Dès lors chaque vers a beau être diversifié par plusieurs accents toniques différents, il suffira de ces deux accents fixes pour empêcher le complet effet de tous les autres. Il est vrai que, dans ce passage du *Misanthrope*, « *la pâle est au jasmin*, » etc., commence une série de quatre vers qui forment une énumération équivalente, et qui souffrent une accentuation plus systématiquement régulière; mais nous avons eu soin de transcrire les vers qui les annoncent et qui les continuent, et nous ne voyons point par exemple que cet alexandrin

La mal*pro*pre sur *soi*, de peu d'at*traits* char*gée*

(dont les accents toniques sur *propre*, *soi*, *traits* et *gée* le rendent tout différent des précédents et surtout du dernier placé avant lui

La *grasse* est, dans son *port*, *plei*ne de majes*té*)

apporte à l'oreille une nette impression de variété rythmique. D'ailleurs on avait déjà pu se rendre compte de ce résultat par les vers de Racine qui

présentaient de grandes variétés d'accents toniques, sans toutefois parvenir à se différencier les uns des autres sensiblement.

Ainsi, bien qu'il soit juste de dire que « chaque vers a son individualité », il ne l'est point d'avancer que « chacun garde son rythme propre ». Toutes les nuances que peut présenter chaque alexandrin en particulier se trouvent comme atténuées, noyées par la *reprise immédiate* du même nombre six : cette importance du sixième temps qui prédomine constamment sur les autres ne laisse jamais aux nuances diverses toute la valeur qu'elles atteignent encore dans un vers *isolé* [1].

Mais il n'en pourrait pas être autrement ; et cette impuissance de l'alexandrin classique à varier son unité sans la briser rencontre sa cause explicative et se résume dans la loi suivante : *Tout rythme, divisé en deux parties égales, dont le caractère dépend essentiellement de l'équilibre entre ses deux parties, gardera toujours une même intégrale*

1. Guyau, sentant bien que la répétition constante de ce sixième temps formant césure est le grand obstacle à une variété plus féconde de l'alexandrin, prétend « n'être pas exact de dire que la césure marque un repos, une suspension de la voix ; car, *si la voix insiste à cet endroit*, elle peut fort bien ne pas se suspendre, et le doit même dans la plupart des cas ». — La suspension de la voix, pour marquer un repos, n'a jamais été nécessaire ; il suffit de cette insistance continuelle au même endroit, de ce même accent tonique où la voix est toujours forcée d'appuyer, pour marquer un arrêt trop sensible.

fixité en dépit des changements qui se produiront dans chacune de ses parties.

En somme, la véritable unité rythmique du dodécasyllabe classique n'est pas douze, mais bien six. C'est bien à la rigueur de cette division absolue qu'on doit la mortelle paralysie de l'alexandrin, cette vie prostrée qui l'empêche de jouir de toute la beauté active, et d'obéir à toute la jeunesse, à toute l'énergie des pensées. C'est là le point précis, indéniable, la raison mécanique exacte du grand nombre d'impressions semblables, de cette réelle uniformité dont on ne tire la vie que par des artifices de diction qui rompent le rythme existant sans pouvoir en recréer un autre qui naturellement n'existe pas [1].

1. Esthéticiens et linguistes ont toujours été d'accord pour constater cette antinomie sans y trouver de remède. Ch. Beauquier, après avoir remarqué « qu'un rythme trop accentué nuit à l'effet », observe que « si en ajoutant le rythme aux idées, on augmente la signification..., les modernes ont presque totalement perdu le sentiment du rythme dans la poésie ». Guyau, dans son excellente partie sur la théorie générale du rythme, dit : « On a beau changer les notes d'un thème, si l'on conserve intact le rythme, l'impression musicale reste à peu près la même... L'identité de rythme suffit amplement à maintenir la parenté de deux mélodies. » A plus forte raison en est-il de même en poésie où les variétés mélodiques sont extraordinairement plus restreintes. Tous les théoriciens de la versification ont démontré la monotonie de l'alexandrin, soit en la défendant, soit en la déplorant. Gaston Pâris, *loc. cit.*, regrette tant de facilités perdues qui permettaient au poète « d'introduire quelque variété dans la monotonie de nos vers qu'on accuse à l'étranger de ressembler à une psalmodie ». — « Il faut bien avoir le courage de l'avouer, » dit Pierson dans sa *Métrique naturelle du langage*, pour éviter cette psalmodie, « le

La preuve est que l'oreille ne s'aperçoit d'un réel changement rythmique que lorsqu'il y a enjambement, et lorsque, malgré le poète pour ainsi dire, se manifeste, comme nous l'avons vu, en dehors de l'hémistiche, une des autres divisions du nombre douze.

vers français prononcé avec toute l'expression que réclame le sens de a phrase n'a plus aucun rythme déterminé et ne se distingue plus en rien, sinon peut-être par l'allure du style de la simple déclamation prosaïque ; du reste, on doit plutôt s'en féliciter que s'en plaindre : tout le monde conviendra *qu'il n'est pas de rythme plus pauvre que les vers scandés.* »

IV

LES « RYTHMES TERNAIRES »

Analyse erronée des *ternaires*, par Th. de Banville. — Leur harmonie. — Enumérations analytiques des principaux rythmes ternaires. — *A* Formules concordantes. — *B*. Formules discordantes. — La valeur des rythmes ne dépend pas de la mesure. — Différences entre la mesure et le rythme.

Ce sont les divisions exactes ou les divers fractionnements de l'alexandrin, résultats de la vie naturelle révoltée contre l'ordre mécanique d'une césure immuable, qui ont donné naissance à ce qu'on a appelé des *rythmes ternaires*[1].

Becq de Fouquières, tout en paraissant ignorer leur évolution historique, a le premier dénombré et analysé les rythmes ternaires, alors que ses prédécesseurs théoriciens de l'école romantique avaient proclamé la liberté de l'alexandrin sans parvenir à quelque précision. Ainsi Wilhem Tenint et après lui Théodore de Banville établissent « que

1. Nous préférons ce terme à celui de *trimètres* dont on s'est servi quelquefois, trimètre impliquant une égalité de mesures que le ternaire 4-4-4 justifierait seul.

le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes, en partant du vers qui a sa césure après la première syllabe pour arriver au vers qui a sa césure après la onzième syllabe. Cela revient à dire *qu'en réalité la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe*[1] ».

Or c'est d'une inexactitude flagrante.

Sitôt que se produit une césure en dehors de celle résultant de la division binaire 6 *et* 6, *et qui fasse disparaître cette dernière complètement, il se produit toujours une autre césure correspondante dans la plus longue partie restante de l'alexandrin; et les deux césures sont dépendantes l'une de l'autre. L'alexandrin se trouve donc divisé en trois parties égales ou inégales et peut posséder non point* « une césure variable après n'importe quelle syllabe », *mais deux césures mobiles correspondantes.*

Le vers ne sera presque jamais rythmique lorsqu'une des deux césures ne sera pas sensible.

Néanmoins il n'est pas nécessaire que les deux césures aient la même force. L'alexandrin ainsi construit est soutenu tantôt par deux césures *fortes*, tantôt par une *faible* et une *forte*, ou par une *forte* et une *faible*. Wilhem Tenint avait dit très justement : « Dans les anciens prosodistes, les vers de huit, de

1. *Pet. Trait. de poés. franç.*, p. 96.

sept ou six syllabes se formaient de toutes les syllabes réunies. — Ils ignoraient profondément que ces vers ont une autre harmonie que celle du nombre ; qu'ils ont aussi leur césure ; seulement cette césure, ils ne l'ont pas découverte *parce qu'elle est mobile* [1]. » Aussi est-il étrange que Tenint n'ait pas découvert qu'après une césure, par exemple à la quatrième syllabe, il restait dans l'alexandrin un vers de huit syllabes qui devait fatalement posséder une césure après sa syllabe quatrième, ou cinquième, ou sixième, ou troisième, etc... Qu'on lise le quatrain suivant avec la plus grande uniformité : sera-ce possible sans les accentuations que nous y marquons [2] :

C'ét*ait* — entre les deux allées,
L'une de h*oux*, — l'autre d'ormeaux :
Je l'atten*dais* — sous les rameaux,
Tout pl*eins* — de querelles ailées.

On a beau vouloir accentuer le moins possible : l'insistance de la voix se fait sentir avant la fin du vers sur c'*était*, *houx*, atten*dais* et *pleins* [2]. Il se

1. *Prosodie de l'École moderne* de Wilhem Tenint, p. 25.
2. Ce qui n'a point empêché un poète d'écrire : « Il est absolument vain et faux, plutôt que subtil, de chercher à reconnaître une césure dans les vers de huit syllabes ; il n'y en a pas. » Fréd. Plessis, *Rev. de l'Enseignement*, août 1890.

produira donc les mêmes effets dans l'alexandrin lorsqu'une césure après la huitième syllabe laisse une fin de quatre syllabes. Ainsi :

Nous saluons—au fond des nuits | cette géante,

analogue à « je l'atten*dais* sous les rameaux » ; on ne peut dire d'un seul trait : « Nous saluons au fond des nuits. »

C'est ce que comprit Becq de Fouquières, et ce qui aurait dû lui valoir l'hommage de tous les jeunes poètes réformateurs. Car, s'il mérite quelque défaveur de la part des philologues pour avoir fondé son *Traité* sur des premiers principes en effet trop arbitraires, pour l'absence de toute considération historique, pour avoir aussi, selon nous, dérivé les nouvelles formules trop uniquement du vers romantique, il a reconnu que l'évolution du vers moderne n'est point encore terminée [1], et pressenti, appelé bien des rénovations de l'heure présente. Les chapitres de l'*Allitération*, de l'*Assonance*, de l'*Enjambement*, de l'*Hiatus* sont d'une remarquable science ; on peut dire définitive ; et il y a devancé sur beaucoup de points la plupart des notes prosodiques actuelles, sans que les novateurs aient jamais mentionné son nom.

Il semble même qu'on l'ait laissé systématique-

1. P. 152.

ment dans l'oubli pour s'en tenir aux théories de W. Tenint et de Th. de Banville et arriver jusqu'à ces derniers temps encore à une analyse complètement erronée des divisions ternaires. C'est ainsi qu'un philologue en un récent article[1] scande singulièrement des formes nouvelles en ne leur donnant qu'une césure. Par exemple il trouve deux hémistiches, l'un de sept, l'autre de cinq syllabes, dans ce vers de M. de Régnier :

Mais de l'automne | renaîtra l'été plus beau,

qui de toute évidence doit se scander comme suit :

Mais de l'autom — ne renaîtra — l'été plus beau,

et qui offre la division rigoureuse de 4 — 4 — 4. De même le vers :

Ne vas-tu pas — à l'allégres — se de mes doigts

n'est pas pas simplement d'un rythme binaire 4 — 8; il obéit aussi à la forme 4 — 4 — 4 avec une césure faible, mais très sensible sur la dernière syllabe du second élément rythmique. Un moindre dédain pour le traité de Becq de Fouquières aurait préservé de ces erreurs.

---

1. *La Poésie nouvelle*, par Jean Psichari. — *Rev. bleue*, 6 juin 1891.

Voici donc un tableau des *principaux* rythmes ternaires divisés en deux groupes, et par gradation de complexité : le groupe *A*, qui présente ceux d'un rapport simple et d'une concordance parfaite ; le groupe *B*, ceux d'un rapport plus complexe :

A.	4	— 4	— 4	*B*.	3	— 4	— 5
	3	— 5	— 4		5	— 4	— 3
	4	— 5	— 3		4	— 3	— 5
	2	— 6	— 4		5	— 3	— 4
	4	— 6	— 2		2	— 5	— 5
	3	— 6	— 3		5	— 5	— 2
					5	— 2	— 5

On n'obtient pas ces formules, comme le veut Becq de Fouquières, en unissant les deux éléments intérieurs d'un alexandrin ordinaire, comme $3 - \widehat{3 - 2} - 4$ qui donnerait 3 — 5 — 4.

Si cela arrive en effet pour les premiers ternaires les plus concordants, les subdivisions quaternaires du rythme traditionnel ne sont pas assez nombreuses pour donner naissance à tous les groupements nouveaux. Becq de Fouquières a été ainsi obligé d'en écrire plusieurs que ses exemples légitiment mal. En réalité, les rythmes ternaires sont complètement indépendants des éléments rythmiques du vers normal ; c'est un autre mouvement qui les crée, et pour les dénombrer il

suffit de relever les formes que ce mouvement a fait et peut faire naître.

On va démontrer leur harmonie en se servant des objections mêmes que leur oppose Guyau qui les appelle « des espèces de vers vraiment monstrueuses ».

A. En se demandant s'il existe vraiment une nouvelle sorte d'alexandrin, Guyau cite, parmi quelques vers qui lui semblent présenter un caractère particulier, celui-ci de M. Leconte de l'Isle :

Et triomphant — dans sa hideu — se déraison,

répondant à la première forme 4 — 4 — 4, et il ajoute : « Aucune de ces lignes offre-t-elle rien de musical, le moindre rythme saisissable à l'oreille? » Il nie ainsi tout d'abord la valeur du premier rythme ternaire qui offre cependant une parfaite égalité de rapports, une concordance absolue. — Or il ne tarde pas à tomber dans de singulières contradictions. Il finit par admettre la forme 8 — 4 (ou 4 — 8), oubliant, comme Wilhem Tenint, que la première partie octosyllabique peut se diviser en 4 — 4 : ce qui forme avec le dernier 4 une équivalence rigoureuse, un rythme tout différent des autres divisions de 8 — 4, qui pourraient être ou 3 — 5 — 4 ou 2 — 6 — 4, etc. C'est d'autant plus extraordinaire que plus loin, dans son analyse

de l'octosyllabe, il reconnaît fort bien que ce rythme n'existe qu'avec une césure formée par ses composés. Il reconnaît aussi dans son étude du vers de neuf syllabes l'harmonie de la division ternaire 3 — 3 — 3.

Mais, s'il se refuse à regarder comme harmonique ce premier rythme ternaire de l'alexandrin, c'est qu'il appuie sa théorie *sur ce que le temps fort de la césure médiane existe et doit se marquer presque toujours malgré la coupe nouvelle*, qui ajoute seulement la perception d'un autre nombre à celle de l'ancien. Selon Guyau, dans tout vers bien fait la suppression du vieil hémistiche n'est qu'apparente[1]. Il cite comme preuve des vers qui, en effet, appartiennent aussi bien au mode classique qu'au mode soi-disant romantique; qui, dans leur coupe

1. C'est le grand argument de tous ceux qui se refusent à reconnaître un autre alexandrin que le classique normal. Plutôt que d'approuver comme harmonieuse la plus simple des coupes ternaires, ils préfèrent se perdre dans l'invraisemblance. Ainsi M. Sully Prudhomme vient de publier des *Réflexions sur l'art des vers* (*Rev. de Famille*, nos des 1er, 15 janvier et février 1892) où après d'excellentes généralités il arrive à trouver, par exception, que « *le rejet* (!!) *est très heureux* » dans ce vers de Banville :

Elle filait pensi — vement la blanche laine;

au lieu d'admettre tout bonnement que la syllabe de l'hémistiche n'a ici aucune valeur, puisque la quatrième syllabe : *lait*, ayant son écho équirythmique dans la huitième : *ment*, qui elle-même retrouve le sien dans la douzième : *laine*, toutes les concordances sont réunies pour satisfaire, sans le secours de la traditionnelle césure, l'oreille la plus enfantine.

particulière, gagnent à une légère insistance de la voix sur la sixième syllabe, faisant davantage saillir par ce contre-temps le mot placé après la césure. Puis, pour montrer l'infériorité du rythme nouveau, il retourne les mêmes vers en leur enlevant toute apparence de césure primitive. Exemple : le vers suivant de Hugo peut se rattacher au rythme 4 — 5 — 3 :

L'alexan*drin* — sais*it* la cé*su* — re ; et la mord,

toutefois il est évident qu'afin de mieux rendre l'action hardie de cette prise, il devra se produire dans la diction un léger arrêt sur *saisit :* ce qui suffit à marquer le temps normal de l'hémistiche. Mais ce vers de la coupe 3 — 6 — 3, mis en regard par Guyau pour montrer combien la destruction de ce temps normal ruine toute harmonie,

La césu — re dans l'alexandrin — disparaît,

ne prouve absolument rien, sinon que c'est un vers plat, sans couleur et sans vie, ce dont son rythme n'est point responsable.

D'ailleurs ce n'est pas en recomposant avec des rythmes ternaires des vers qui ont pris vie et forme dans l'ancien moule qu'on peut contester l'harmonie ou même l'existence de ces rythmes. On ne

refait pas un vers. La pensée créatrice lui a donné un organisme auquel il doit sa beauté solide ou brillante. C'est œuvre de mort que de chercher une transformation en dehors des lois dont s'est servie l'initiale force de la pensée.

Guyau, dans son ouvrage posthume : *L'Art au point de vue sociologique* [1], revient sur la question, et, parlant encore de la formule 4 — 4 — 4, cite ce vers de Hugo :

Apparaissait — dans l'ombre horri — ble, toute rouge

qu'il refait de cette façon (d'après un exemple de B. de Fouquières qui, lui, ne s'était placé qu'à un point de vue mécanique) :

Et toute rou — ge apparaissait — dans l'ombre horrible,

Il est clair que le premier vers est de beaucoup supérieur au second où « un effet et une image sont perdus, du moment qu'on ne sent plus l'hésitation et le déplacement du temps fort qui devrait tomber sur *ombre* et glisse sur *horrible*, en produisant une surprise de l'oreille destinée à rendre le saisissement de l'effroi ». Mais aussi ce vers n'a-t-il pas été construit en vue de la formule *exacte* où le ramène le second, qui, par le simple déplacement des mots, tue en même temps que la vigueur

1. Chap. x, *Le Style*, § 3 ; *Le Rythme*, p. 313.

du premier vers la pensée même qui le vivifie. En effet, il n'est pas besoin de lire les vers qui le précèdent pour voir qu'en cet alexandrin le poète a voulu d'abord frapper l'esprit par une *représentation soudaine*, amenée brusquement par le verbe « apparaissait ». Ce qu'il importait ensuite était de mettre en relief *l'aspect* de la vision. Il n'y avait pas de meilleur moyen que d'isoler « toute rouge » au sommet du vers par une césure placée immédiatement avant l'épithète. C'est pourquoi la dernière syllabe des premiers éléments 4 — 4 est la plus forte intérieure du vers, sans que cependant cette accentuation empêche l'insistance nécessaire de la voix à l'hémistiche.

On ne peut donc comparer à cet alexandrin le rythme ternaire absolu de Guyau qui déforme la pensée au point de mettre l'incidente : « dans l'ombre horrible » en pleine évidence, et d'anéantir l'action principale « d'apparaître » au milieu du vers.

Cette analyse, applicable à tous les autres rythmes comportant un arrêt facultatif à la sixième syllabe, et qui montre combien certains alexandrins, en apparence de forme nouvelle, gardent leur supériorité avec le temps marqué de l'hémistiche (en vue duquel d'ailleurs ils ont été faits), n'est toutefois probante que pour un certain nombre de vers et n'infirme point l'harmonie rythmique des formules intégrales. — Des exemples comparatifs, qu'on

tirera autant que possible des citations précédentes, sont nécessaires à leur démonstration : on cherchera moins à donner des exemples nombreux que des différents, afin qu'on se rendê compte que la diversité des formes syntaxiques n'altère en rien l'intégrité des rythmes. Becq de Fouquières, par ses exemples des formules ternaires, a voulu surtout montrer qu'elles étaient de création romantique : le lecteur sait qu'il n'en est rien. Ce tableau va achever de prouver que le moyen âge, le XVIe et le XVIIe siècle, La Fontaine notamment, avant Hugo, les ont connues ; puis, qu'elles sont parvenues seulement de nos jours à s'affranchir d'une hypocrisie irrationnelle.

Formule 4 — 4 — 4 [1]

Qui les péchiès — pardone à cil — qui merci crie.
Rond. Fouques.

Que vous juras — tes si le Pé — re tout poissant
Rond. Fouques.

Ensagne-moi — la voie tout sens — sans compagnie,
R. d'Alexandre.

Celles à qui — se font prié — res, nuict et jour.
Marot.

Facile au vi — ce, il hait les vieux — et les dédaigne.
Régnier.

1. Les forts accents rythmiques sont marqués d'un cône renversé, les faibles d'un trait oblique.

Toujours punir,— toujours trembler — dans vos projets.
Je puis l'aimer — sans être escla — ve de mon père.
Racine.

Découragés — de mettre au jour — des malheureux.
Venez, Messieurs : — je fais cent tours — de passe-passe.
La Fontaine.

Tantôt légers — tantôt boiteux, — toujours pieds nus.
A. de Musset.

En inondant — de gomme et d'am — bre leurs sarments.
V. Hugo.

Beauté des fem — mes, leurs faibles — ses, et ces mains [pâles.
Ah ! que du moins — loin des baisers — et des combats.
Une candeur — d'une fraîcheur — délicieuse.
Brouille l'espoir — que votre voix — me révéla.
En attendant — l'assomption — dans la lumière.
Paul Verlaine.

L'harmonie de ce ternaire n'est plus à prouver. On a seulement à remarquer que la plupart des exemples n'offrent aucune similitude syntaxique, et que ni un verbe, ni un substantif, ni un adjectif, ni un article mis à la place que devrait occuper la césure du rythme binaire ne trouble l'ordre du rythme nouveau. Il en est de même pour les accents toniques, les muettes qui tombent à la sixième syllabe ou à la première de l'ancien second

hémistiche, pour celles qui se rencontrent au début d'un élément rythmique; ces distinctions colorent le vers de diverses nuances sans contrarier sa structure intérieure.

Formule 3 — 5 — 4

La duchès — se estoit suer Bertain ; — quand j'esgardai.
Rom. de Berte.

Que le Po — vre Véu s'arma, — et mil des lor.
R. de Fouques.

C'une fem — me ne peut avoir — c'un seul enfant
S'a Il hom — mes n'estoit livré — e carnelment.
Chev. au Cygne.

Li boens Rois — estoit cuens d'Anjou — et de Provence.
Rutebeuf.

Qui n'aguè — res faisoient trembler — toute la France.
Ronsard.

Et joué — toute nuict au dez, — à la première.
Combien la Fran — ce doit de la guer — re estre lasse.
Du Bellay.

Dilayant, — qui toujours à l'œil — sur l'avenir.
Comme un poë — te qui prend les vers — à la pipée.
Régnier.

Catheri — ne, dont l'œil ne luit — que pour les dieux.
Malherbe.

Je l'ai vu, — tout couvert de sang — et de poussière.
Corneille.

Quelquefois — elle appelle Ores — te à son secours.
Racine.

Et pourquoi — sommes-nous les vo —tres? Qu'on me die.
Tout en crê — ve. Comment ranger — cette chevance.
Il s'éveil — le, et portant la main — sur son visage.
La Fontaine.

Grandissons — rajeunis sans ces — se et reverdis.
Vivre l'her — be, et qui font penser — l'animal fou.
Font soudain — flamboyer ses yeux — comme des astres.
V. Hugo

Qui du moins — te feraient rougir — devant ta gloire.
Lamartine.

Mais en som — me la voix s'en va — comme d'un cor.
J'ai l'exta — se et j'ai la terreur — d'être choisi.
Ce n'est pas — la méchanceté : — c'est la bonté.
D'une joie — extraordinai — re, votre voix.
Paul Verlaine.

Ce rythme est le plus concordant après le ternaire aux éléments parfaitement équirythmiques et semble même d'une harmonie supérieure. On pourrait d'abord expliquer sa concordance en ramenant ses éléments au rapport général de 8 — 4. par conséquent, comme le premier rythme, à des multiples de 2, les plus facilement saisissables. Mais cette explication serait trompeuse : la plupart des vers ont des accents faibles sur la der-

nière syllabe du second élément qui unit surtout les nombres 5 et 4 ; cela donne un rapport général de 3 — 9. Si l'accent faible porte sur le 3, vous n'avez l'octosyllabe que dans la division impaire, et rien ne rappelle à l'oreille, ayant la sensation distincte des trois nombres 3 — 5 — 4 la concordance du nombre 8. Cependant ce rythme se rencontre peut-être plus souvent que le 4 — 4 — 4 ; les poètes paraissent se complaire à cette espèce de balancement qu'équilibrent les inégalités mêmes de ses fluctuations. C'est qu'en effet, à défaut d'un rapport mathématique simple, le mouvement mécanique nous offre la preuve de son harmonie pleine et gracieuse.

Tout rythme auditif est assimilable à un rythme visuel correspondant. En observant le vol ou le sautillement des oiseaux, les yeux oscillants des poissons dans un aquarium, nos yeux, quand ce n'est pas l'inconscience des animaux eux-mêmes, mesurent par des intervalles l'infinité des mouvements. Les arrêts plus ou moins multiples entre ces intervalles nous créent alors des sensations de rythmes ; et de ces rythmes, les uns peuvent être binaires et quaternaires comme l'alexandrin traditionnel, les autres ternaires comme tant d'alexandrins fortuitement rénovés. Or, parmi ces derniers rythmes visuels, on remarquera que, d'une harmonie parfaite, sont les plus agréables

ceux dont le premier élément est seulement formé du quart du temps donné et de la distance parcourue, le second d'un peu plus du tiers, et le dernier du tiers. Les ternaires aux parties inégales sont toujours plus concordants lorsque le premier élément est plus court que les autres, et le deuxième plus long, parce qu'ils donnent ainsi une impression de progressivité lente et souveraine ; ce sont des ascensions par poussées ondulantes. Ils sont descendants, d'une fin moins assurée, ceux que termine l'élément le plus court; aussi conviennent-ils moins à l'élan naturel. La formule 4 — 5 — 3, adverse de la 3 — 5 — 4, se rencontre avec beaucoup moins de fréquence que celle-ci, bien qu'elle présente des rapports de nombres plus simples par suite d'une accentuation en général forte sur la quatrième syllabe, ce qui laisse l'oreille maîtresse de sentir toute la concordance de l'octosyllabe.

Les mêmes remarques sont à faire au point de vue syntaxique que pour le premier rythme. C'est ainsi qu'il importe fort peu, après le premier élément de trois syllabes, d'avoir un des composés du second élément aussi de trois syllabes, de manière à retrouver le pseudo-sixain de l'ancien hémistiche. Que cet élément soit d'abord formé de deux syllabes dans un vers comme celui-ci:

J'ai l'ex — tase et j'ai | la terreur — d'être choisi,

ce vers ne sera pas inférieur à cet autre:

Grandissons — rajeunis | sans ces — se et reverdis.

Et cette observation est applicable à toutes les formules.

Formule 4 — 5 — 3

Li patriar — ches at Carlemai — gne apelet.
Voy. de Charlemagne.

Que primerains — voudra les François — encontrer.
Rom. de Fouques.

Sous le mantiel, — le roi met son cief— pour couvrir.
Alexandre.

Li jouvensiaus — ot tout en son cuer — puis ce di.
Brun de la Montaigne.

Combien la Fran — ce doit de la guer — re estre lasse.
Du Bellay.

Quand je suis seul, — je fais au plus bra — ve un défi.

Les diadè — mes vont sur ma tê — te pleuvant.

Prétendez-vous — garder ce trésor ? — Pourquoi non?
La Fontaine.

On croit enten — dre un Dieu de l'abî — me marcher.

Et le sommeil — de tous les tombeaux, — et la paix.
V. Hugo.

Communiaient — avec des ferveurs — de novices.
Le temps si grand — dans la patien — ce si grande.
Et l'habitant, — grâce à la Foi sau — ve est heureux.
Depuis Eden — pour jusqu'à ce jour — irrité.

P. Verlaine.

Formule 2 — 6 — 4

La da — me a ses enfants portés — si com devoit.

Chev. au Cygne.

Le sanc — notre signour trouva, — ô le lion.

Bauduin de Sebourc.

Ne puis — que notre père Adans — mangea la pomme.

Rutebeuf.

Et nous, — sacré troupeau des Mu — ses, qui ne sommes.

Ronsard.

Et qui, — paraphrasant sa gloi — re et son renom.

Régnier.

Beau ciel — par qui mes jours sont trou — bles ou sont calmes.

Malherbe.

Ton roi — te veut servir de pè — re au lieu de lui.

Corneille.

Et quand — je vous demande après — quel est cet homme.
Morbleu ! — c'est une chose indi — gne, lâche, infâme.

Molière.

A Jean, — fils ou neveu de Pier — re ou de Guillaume.
Et qui, — se mariant sans prê — tre et sans notaire,
Bonhom — me, c'est ce coup qu'il faut, — vous m'entendez.

La Fontaine.

Avril — s'est fait Titan pour nous — et nous enivre.
Joutant — avec le vieux Silè — ne, s'essoufflant.
Elle a — des tribunaux d'amour — qu'elle préside.

V. Hugo.

Si blan — ches, les maisons ancien — nes, si bien faites.
Point hau — tes, çà et là des bran — ches, sur leurs faîtes.
Peut-ê — tre qu'elle est très joyeu — se et qu'elle oublie
Des cho — ses de la politi — que et du délire.
Oiseau — sur ce pâle roseau — fleuri jadis.

P. Verlaine.

Ce rythme est comme les 4 — 4 — 4 d'une harmonie majeure. On le rencontre presque aussi souvent que le 3 — 5 - 4 ; obéissant au même essor, il est de plus que celui-ci entièrement divisible par 2.

Formule 4 — 6 — 2

Presque aussi concordante que la précédente, cette formule est cependant presque introuvable : c'est qu'elle ne se présente pas tout de suite à la

pensée. Après le premier élément rythmique 4, il se produit plus naturellement les formes 4 — 4 et 5 — 3 que 6 — 2 dont le dernier élément demande une mise en valeur toute particulière. Néanmoins quelques alexandrins peuvent s'y adapter. Celui-ci, du roman de *Bauduin de Sebourc*, présente en plus la curiosité d'une muette à l'hémistiche comptant dans le nombre des syllabes et composé par conséquent comme le font encore rarement les nouveaux poètes. (Il est vrai que le *Bauduin* est un poème de la décadence, et peut-être après tout n'est-ce qu'une faute de copiste? Le vers n'en est pas moins fort bien fait.)

Qu'au revenir — n'en scèvent recorder — un non.

La Fontaine :

Notre renard — pressé par une faim — canine.

V. Hugo :

La mélodie — encor quelques instants — se traîne.

Dans Verlaine on en trouve plusieurs d'absolus :

D'une cares — se où le seul vieil Adam — s'embrase.

Et pâle et som — bre, spectre et sceptre noir. — Moi-même !

P. Verlaine.

Formule 3 — 6 — 3

Codroès — a choisi nos François — en la plaigne.
Fouques.

Quand la Par — que, ennemie aux Valois, — nous ravit.
Comme aveu — gle, je suis demeuré — sans lumière.
Ronsard.

Seule ter — re, où je prends mes cyprès — et mes palmes.
Malherbe.

La vaillan — ce et l'honneur de son temps ? — Le sais-tu ?
Corneille.

Que les Scy — thes auraient dérobée — à vos coups.
Racine.

Et je brû — le qu'un nœud d'amitié — nous unisse.
Molière.

L'homme eut peur : — mais comment esquiver ? — et que faire ?
Je m'écar — te, je vais détrôner — le Sophi.
Tout le jour, — il avait l'œil au guet, — et la nuit.
Un vautour — s'en allait le lier, — quand des nues.
Un gland tom — be, le nez du dormeur — en pâtit.
La Fontaine.

Qui combat — tent l'épée à la main, — et qu'emporte.
La raci — ne aux rameaux frissonnants — distribue.
V. Hugo.

Je crois boi — re, suivant ma promes — se, au calice.
Et toujours, — maternelle endormeu — se des râles.
P. Verlaine.

Ce rythme se rencontre à chaque pas chez les classiques ; il n'y en a pas de plus fréquents chez les poètes du XVIIe siècle, parce qu'il donne la concordance de 3 et de ses multiples, plus large et pleine que la concordance par 2. Les vers romantiques nous en offrent d'aussi nombreux exemples, mais ils gardent toujours une apparence de césure plus marquée qu'avec les autres ternaires.

En ce cas-ci, Verlaine même compose de la même manière ses éléments rythmiques.

B. N'étant des multiples exacts ni de 2, ni de 3, les rythmes ternaires du second groupe offrent une plus grande complexité.

Ces ternaires se ramènent tous à un rapport entre 5 et 7 ou 7 et 5. Or ce rapport, de par la perception des deux nombres, est-il nettement appréciable pour l'oreille ? et le pourrait-il être esthétiquement?

Il serait fâcheux pour nos sens et, par conséquent, pour la variété vivante d'un art rythmique qu'ils ne pussent percevoir que les multiples exacts de l'unité (2, 4, 8, etc., 3, 6, 12, etc.). Ce sont seulement les plus faciles à apprécier. Mais on compte aussi, en dehors de 2, de 3 et de leurs multiples, comme nombres perceptibles, engendrant chacun

une sensation différente : 5, 7 et 9. Le nombre 5 se perçoit encore en entier sans trop de difficulté. Il ne peut en être de même pour le nombre 7 dont la perception est la plus compliquée et ne peut se faire d'un seul coup. Alors il se produit dans notre esprit, en entendant la répétition des sept unités, une division *sensible* et *consciente* de la totalité du nombre. Nous reconnaissons d'abord le nombre 3, puis le nombre 4, ou le contraire, parce qu'ils sont les plus rapprochés de la division exacte de 7 : et nous arrivons ainsi à la perception totale par une *ascendance* ou *descendance* brusque et directe, sans ralentissement ondulatoire comme pour la concordance parfaite du 3 — 5 — 4, au lieu d'y parvenir ainsi que pour les nombres 4 (= 2 + 2), 8 (= 4 + 4), etc., par *équivalence*. La perception du nombre 5 pourrait se décomposer de la même manière par la division, en ce cas *inconsciente*, vu la petitesse des nombres, en 2 + 3 ou en 3 + 2.

Dès lors, on voit que le rapport réel n'est pas entre 5 et l'absolu du nombre 7, mais entre 5 et les composés de 7, ce qui forme un rythme ternaire tantôt régulièrement déclinant : 5 — 4 — 3 ; tantôt ascendant : 3 — 4 — 5.

Les rythmes 5 — 3 — 4 et 4 — 3 — 5 égalent pour la plupart aussi bien 8 — 4 et 4 — 8 que 5 — 7 et 7 — 5 ; dans ces derniers cas, la complexité n'est

que légère, par suite du compromis qui existe toujours un peu avec le rapport 8 — 4.

Mais de même qu'on peut empêcher de saisir la perception du nombre 8 dans la division naturelle parfaite de 4 + 4 par un accent qui force l'esprit de s'arrêter sur 3 et 5 ou sur 2 et 6, etc., sans que l'effet qui en résulte soit moins esthétique, de même une accentuation particulière du nombre 7 peut obliger à se porter sur 2 et 5, 5 et 2 au lieu de 3 et 4. On obtient ainsi les rythmes moins réguliers, mais selon les cas légitimes de 5 — 5 — 2, 2—5—5, qui peuvent équivaloir d'ailleurs à 10+2 ou 2 + 10, et celui de 5 —2—5 parfaitement équilibré par l'égalité correspondante de ses plus longs éléments.

Ces rythmes donc, s'ils n'ont point la concordance plus pondérée de ceux du premier groupe, sont loin de présenter des complexités insaisissables ou inharmoniques, puisqu'ils offrent même pour la plupart un dessin caractéristique arrêté, en dehors de la répétition qui pourrait en constituer l'harmonie complète. Ils ont été mal et très rarement employés par les classiques, non parce que leurs rapports numériques sont impossibles, ainsi que l'a prétendu Guyau, mais parce qu'ils rompaient trop brusquement dans la trame des vers la continuité des rythmes aux concordances parfaites. Aussi ne chercherons-nous pas à donner

de nombreux exemples d'alexandrins classiques de cette sorte (bien qu'il n'eût pas été difficile d'en réunir quelques-uns), leur discordance étant trop contraire au principe simple de la versification d'alors. Chez les romantiques, ces ternaires complexes se présentent plus naturellement, par suite de l'affaiblissement plus systématique de la césure médiane ; mais ils sont toujours rares. C'est seulement de nos jours qu'ils ont conquis une allure franche, si ce n'est toujours raisonnée.

Formule 3 — 4 — 5

Là déust — estre mi(re) là — où sont li plaié.

Rutebœuf.

Souffrons donc — que le temps for — me des nœuds si doux.

Molière.

La lumiè — re se fit spec — tre dans l'Orient.
Par la chaî — ne des mœurs pu — res et des lois sages.

V. Hugo.

Nos mâchoi — res seront du — res et nos bras prompts.
Les pieds sai — gnent, les mains sai — gnent, le côté saigne.
Du bout fin — de la quenot — te de ton souris.

P. Verlaine.

Formule 5 — 4 — 3

Mais aucune gens — vont à le fois — au sermon.

Bauduin.

Le flot qui murmu — re, est-ce une voix — qui raisonne?

V. Hugo.

Mais un lait de chaux, — clair comme une au — be qui pleure.

La chair et le sang — pour le cali — ce et l'hostie.

P. Verlaine.

Formule 4 — 3 — 5

Cette canchon — ne veut noi — se, ne bruit, ne tence.

Chev. au Cygne.

Le duel reprend. — La mort pla — ne, le sang ruisselle.

L'être est d'abord — moitié bru — te et moitié forêt.

V. Hugo.

O ma nuit clai — re! ô tes yeux — dans mon clair de lune!

Dont l'éclair plon — ge, et va lui — re, et se réverbère.

Je suis l'Empi — re, à la fin — de la décadence.

P. Verlaine.

Formule 5 — 3 — 4

Partout où l'un d'eux, — calme et gra — ve, apparaissait,

Le sol l'alourdit, — l'air l'enflè — vre, l'eau l'isole.

V. Hugo.

Et t'emportera — comme un ai — gle vole un lièvre,
Vers des serpolets — qu'un ciel cher — vient arroser.
Où l'après-midi — va mourir. — Et la bonté.

P. Verlaine.

Formule 2 — 5 — 5

Hélas ! — com j'ai été plains — de grant non savoir.

Rutebœuf.

Mais l'ai — se leur fut moins dou — ce que la fournaise.
Les cen — dres que fouloit Ro — me parmi ses rues.

D'Aubigné.

Tous deux — formés d'un sang no — ble, vaillant fidèle.

Corneille.

Dans l'om — bre, d'une voix len — te psalmodiée.
Son rê — ve avec un bruit d'ai — les, vague et farouche.

V. Hugo.

Et tou — tes ! mais encor len — tes, bien éveillées.
Qui nar — gue ce prochain mê — me qu'il faut qu'on aime.
Et rien : — pas d'arbres ni d'her — bes, pas d'eau pour boire.

P. Verlaine.

Quant aux formules 5 — 5 — 2 et 5 — 2 — 5,

elles ne sont, pour ainsi dire, pas connues des poètes, bien que résultantes logiques des autres, parce que leur construction est presque impossible avec la conservation d'un accent tonique (où Verlaine même encore si souvent s'obstine) à la place de l'ancien hémistiche.

Ainsi l'on ne peut nier la réalité vivante de ces rythmes ternaires, qu'ils soient concordants ou discordants, simples ou complexes. On peut d'ailleurs appliquer aux rythmes poétiques ce que dit Pierre Blaserna, dans son livre sur *Le Son et la musique*, à propos des intervalles consonants : « Il n'existe pas une expression mathématique pour définir, par un critérium sûr, quand un rapport est ou cesse d'être simple. » Rien ne permet donc de rejeter *a priori* un de ces rythmes, surtout quand toute l'histoire et l'évolution de l'alexandrin en démontrent l'existence ou la possibilité d'existence [1]. Ils sont produits par l'élan naturel de la pensée s'arrêtant à n'importe quelles places avant la limite que fixe seul le terme même du mètre, et cela en dépit souvent de la volonté du

1. « La distinction entre un rythme simplement sensible et un pouvant être reproduit par l'art serait excellente si tel rythme aujourd'hui non esthétique ne pouvait pas devenir esthétique, en conséquence des progrès accomplis par l'art dans la reproduction des sensations. — Les progrès de l'art en effet ne sont autre chose qu'une conquête lente et continue de l'esthétique sur le non-esthétique. » — *Métrique naturelle du langage*, par P. Pierson. *Int.*

poète, de la « balance hémistiche » dont il a *cru* conserver l'équilibre.

Pour soutenir la valeur esthétique de ces rythmes, il faut encore répondre à une affirmation de Guyau qui a étrangement confondu la mesure poétique avec la mesure musicale. Selon lui, « *le rythme disparaît* là où la césure est totalement supprimée, *là où l'on ne peut plus battre en aucune façon la première des deux mesures à* 6/8 *formées par le vers.* Les poètes rejetant la césure de l'hémistiche sont donc des musiciens qui veulent se passer du rythme, c'est-à-dire du fond même de toute musique et de tout vers. » Or rien n'est moins exact. Si la versification offre des rapports généraux avec la musique, ce sont des lois à la foi beaucoup moins étendues et moins rigoureuses qui la régissent. D'ailleurs Guyau se trompe même au point de vue musical : qui dit : « mesure » ne dit point : « rythme ». Le rythme est une régularisation du mouvement [1] à des intervalles plus ou moins égaux et suivant des dessins infiniment variés. La mesure est une régularisation de la durée des sons en

1. Autrement dit : d'une force qui, agissant sur une suite de sons, rend leur succession perceptible en déterminant des groupements caractéristiques.

dehors de toute combinaison mélodique ou rythmique. Ce sont donc deux entités absolument distinctes.

De plus, la musique moderne se sert d'un trop petit nombre de mesures pour qu'elles ne soient pas, la plupart du temps, scientifiquement imparfaites. Dans les mesures réelles les accents forts et faibles occupent à chaque instant une autre place que celle qui devrait leur être fixée pour une période à deux, trois, quatre, six ou huit temps; on remplace alors l'exactitude métrique par des signes conventionnels comme des soufflets, des points d'orgue, etc. Les quelques mesures théoriques employées ne sont guère que des moyens mécaniques pour faciliter l'accord d'une polyphonie. Elles sont donc tout à fait impropres à mesurer la durée de nos syllabes, auxquelles on ne peut pas fixer comme aux notes de valeur mathématique absolue, et dont la succession forme un chant aux nuances inexprimables par la précision trop étroite des signes musicaux.

Aussi, vouloir que l'alexandrin dépende de deux ou quatre mesures à 6/8, ou de deux à 2/4, déterminer des mesures strictes dans celle même formée de tous les temps du mètre qui doit être une mesure à lui seul, peut-il être utile pour noter plus clairement les effets de la diction, mais n'est d'aucune signification rythmique. Vou-

loir en outre que la valeur rythmique des vers soit tributaire des deux mesures constantes qui les formeraient, c'est confondre, ainsi qu'il vient d'être dit, « rythme » avec « mesure », et « rythme et mesure » avec « symétrie ».

Le rythme joue, selon l'émotion qui le crée, à travers toute la mesure à douze temps de l'alexandrin, sans qu'il ait besoin pour exister, et pour faire percevoir le mètre ainsi qu'il le doit, de se résoudre ENTIÈREMENT *dans une seule mesure.*

Par malheur beaucoup d'oreilles peu subtiles ne comprennent le rythme que comme une « symétrie ».

C'est en ne tenant pas compte de cette façon bornée et primitive d'entendre l'*ordre* en art, qu'un art peut soutenir son essor vers un idéal toujours plus achevé, que la musique a atteint une efflorescence grandissante, que la poésie, par un progrès caché, mais de plus en plus sensible, tend à s'enrichir de formes neuves, dont l'abondance permettrait de plus justes adaptations psychologiques.

V

CAUSES PARTICULIÈRES DE L'IMPERFECTION ET DE L'INSUFFISANCE DU RYTHME DANS LE VERS ROMANTIQUE

L'enjambement, règle mère de toute la versification romantique. — Les ternaires trop peu nombreux et trop accidentels.

L'esthétique étant pourvue des formules ternaires intégrales, il reste à rechercher pourquoi le vers romantique ne constitue pas un rythme entièrement nouveau, puisqu'il n'offre pas seulement des rythmes communs avec le vers classiques, mais qu'il fournit quelques exemples d'originalités rythmiques, sinon inconnues, du moins plus accusées.

La cause première vient de ce que les poètes romantiques ne se sont pas rendu compte *initialement* des nouveaux rythmes qu'ils pouvaient créer. Pour s'en tenir à Victor Hugo, leur père commun, on a vu par notre analyse de la formule 4 — 4 — 4 que le vers nous servant d'exemple gagnait à un léger temps d'arrêt sur la sixième syllabe ; ainsi que Guyau l'a démontré [1], il en est

1. *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, pp. 208 et 209.

de même pour le *plus grand nombre* des rythmes ternaires tirés de l'œuvre de Hugo, parce qu'en effet l'intention du poète n'était pas de produire ces effets rythmiques, mais *uniquement* d'annihiler le temps de la césure, de déroidir l'alexandrin par le seul moyen de l'*enjambement*.

L'enjambement est le fondement, la règle mère de toute la versification romantique. On sait qu'il est « une extension de la période rythmique normale [1] » ; or on sait aussi que la période rythmique normale de l'alexandrin classique est plutôt formée des six temps d'un hémistiche que de l'union mal soudée des deux éléments rythmiques égalant douze temps. La dislocation empirique du vers demandait donc d'enjamber non seulement sur la rime, mais sur la césure. C'est ce qu'accomplit Victor Hugo. C'est ce qui produisit de soi-disant formules romantiques, de soi-disant rythmes ternaires aux seules réelles apparences.

En réalité, la plupart des combinaisons sont amenées en vue d'un effet de report au-delà du terme ordinaire. Ainsi le vers :

La porte tout à coup s'ouvrit — bruyante et claire,

qu'on rattacherait inexactement au rythme 2—6—4, ne garde toute sa beauté rythmique imagée qu'avec

1. Becq de Fouquières.

un arrêt brusque et rapide sur *coup*. Le procédé est tellement constant et visible qu'il se répète le plus souvent sous la même forme : par le rejet sur l'hémistiche d'une épithète, contraste ou surprise pour le substantif qu'elle qualifie. Par exemple :

Voit dans la transparence *obscu — re* du sommeil.
Il arrache la lame *illus — tre* avec effort.

Cette forme ramenée à satiété n'est pas sans recréer une nouvelle monotonie à côté de l'ancienne [1]. Aussi ne pouvons-nous pas dire avec Renouvier que Victor Hugo arrive par ce système à « un développement tout nouveau du rythme [2] ». La *généralisation* de l'enjambement portant à la fois sur la césure et le terme du mètre est théoriquement la négation même du rythme perceptible, puisque des enjambements successifs en l'allongeant le déforment et l'empêchent de se reformer [3]. Si d'une manière effective Hugo garde

1. Contrôlez cette assertion par la critique aiguë de M. Ch. Morice, en ses études : *Paul Verlaine*, chez Vanier, et *La Littérature de tout à l'heure* (Perrin, éd.).

2. *Critique philosophique*, année 1874, t. II. — *Études esthétiques*.

3. Nous sommes heureux de nous rencontrer ici avec M. Francis Viélé Griffin : « Il existe instinctivement une répulsion pour l'enjambement... Or le romantisme, dans sa dislocation passionnée du vieux moule classique, a brutalement pratiqué l'enjambement ; et la joie iconoclastique fut telle qu'on oublia, pour ce leurre de liberté qui est la négation même du vers, cette autre réforme accomplie de nos jours et qui mobilise la césure jusque-là hypocritement respectée par les plus farouches. » — *Entretiens politiques et littéraires*, 1er mars 1890.

au contraire en sa marche poétique des mouvements rythmiques larges et assurés, c'est qu'il suit sa route sans s'écarter en somme de la ligne classique, et que ses écarts, tout fréquents qu'ils soient, ne se présentent point à de trop rapprochées distances, l'éloignent à peine du rigide tracé de la tradition. Sur une centaine de ses vers, les trois quarts sont de la coupe racinienne la plus absolue, et, sur le dernier quart, un bon nombre par l'abus des enjambements sont comme *arythmiques*.

Qu'on ne nous accuse pas de diminuer chez Hugo le génie de l'ouvrier, la grandeur si profondément originale de l'artiste qu'elle tyrannise encore nos frères aînés ! Nous savons de quel hommage de reconnaissance doivent l'honorer les poètes, pour son déliement splendide de la langue, pour sa richesse *tonale*, son opulence orchestrale des mots et des syllabes, ainsi que pour l'ampleur majestueuse et souple de ses périodes rythmiques, pour ses trouvailles même d'effets rythmiques découverts instinctivement en dépit des libertés destructives qu'il avait érigées en lois ! Mais nous n'avons pas à voir en ses œuvres un développement du rythme sur des bases nouvelles, puisque c'est par un emploi, tantôt empirique et exagéré, tantôt habilement entendu, des *moyens d'exception de la méthode classique* — moyens néan-

moins dont elle avait su, en bien des cas, se servir brillamment, — puisque c'est plutôt même par la connaissance profonde de tout ce que *comportait* le pur rythme classique, de ce qui n'avait pas été largement, sciemment utilisé, qu'il a obtenu dans le mouvement de ses alexandrins des résultats tantôt merveilleux, tantôt insuffisants et déréglés.

Aussi bien, le romantisme n'a jamais revendiqué positivement de *réforme* rythmique. Sainte-Beuve dans les débuts écrivait : « Sur vingt bons vers de l'école moderne, il y en aura toujours quinze qu'à la rigueur Racine aurait pu faire [1]. » Seize ans plus tard, W. Tenint déclarait encore : « Nous n'avons pas osé d'autres hardiesses que les classiques. Nos innovations sont excessivement vieilles. Les libertés que Racine s'est permises dans les *Plaideurs* nous conviennent, nous n'en demandons pas d'autres [2]. » Enfin Becq de Fouquières lui-même, tout en croyant avoir découvert chez les romantiques d'absolues formules nouvelles auxquelles il ramenait un trop grand nombre de vers, avoue : « Le vers romantique n'a pas remplacé le vers classique, il s'est glissé dans ses rangs ; car ce qu'il ne faut pas oublier, dans les œuvres des poètes modernes, les trois quarts des vers, pour

1. *Pensées* de Joseph Delorme.
2. *Prosodie* de Wilhem Tenint, 1844.

le moins, sont assujettis aux rythmes classiques.

Si les poètes romantiques avaient eu vraiment conscience des rythmes qu'ils pouvaient créer, ils n'auraient pas craint de construire des ternaires sans leur fausse tonique à l'hémistiche. Tout au contraire ils recommandaient, comme le dit Tenint, que « le premier hémistiche se terminât par un son *plein* ». Et encore, en 1876, Louis de Grammont, le rénovateur de la sextine, disait (*Les Vers français et leur prosodie*) : « La phrase peut être coupée à n'importe quelle place du vers, mais la tonique médiane doit être maintenue aussi rigoureusement que la tonique terminale. Plus elle sera nette et ferme, plus le vers sera nombreux et solide. C'est une des conditions *sine qua non* du rythme. On peut dire qu'elle fait *le vers* comme la rime fait les vers. » Puis plus loin : « Les combinaisons rythmiques dont l'alexandrin est susceptible dépendent entièrement de sa tonique médiane et n'existent plus si on la supprime, comme on l'a fait quelquefois de notre temps, en mettant à la place des toniques à la quatrième et à la huitième syllabe [1]. »

En résumé, Victor Hugo ne délivra pas le vieil alexandrin, pour avoir coupé hardiment les deux liens qui le serraient. Il oublia que, s'ils étaient

1. *Loc. cit.*, ch. v, p. 102.

une gêne oppressive, ils étaient cependant un soutien. Il lui aurait fallu donner à son libéré la *force* et les *moyens* d'être libre ; mais il ne sut pas lui assurer une liberté. Et le vieux rythme, après les plus constants efforts pour se soutenir en quelque indépendance, reprit trop souvent ses chaînes des mains de son faux libérateur.

Nous n'oublions pas que Victor Hugo a fourni nombre d'exemples exacts de rythmes ternaires, presque introuvables dans les œuvres antérieures ; que çà et là, par conséquent, doivent surgir d'inattendues sensations nouvelles. Peu importe que le poète ait voulu ou non ces rythmes originaux : il suffit que l'élan de son génie les ait rencontrés ; que le temps d'arrêt, avant le mot reporté au-delà de l'hémistiche, ne soit pas toujours possible dans une succession d'alexandrins composés en vue de ce genre d'effet ; que cela oblige le lecteur, malgré l'apparence officielle de la césure, à s'arrêter plus loin, à la fin du second élément rythmique de la division ternaire.

Bien que les rythmes ainsi compris ne se présentent pas dans les œuvres romantiques avec une suffisante complaisance, ils forment dans le tissu poétique de courts dessins particuliers et changeants ; ils y semblent, à la

vérité, des accidents, mais des accidents heureux, auquel on doit comme une impression d'allégeance après la fatigue du monotone ensemble. Ainsi, dans l'épître de Musset *sur la Paresse* dont nous avons cité quelques vers, cette fin :

> ...Et quel plaisir de voir sans masque ni lisières,
> A travers le chaos de nos folles misères,
> Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
> Tantôt lé*gers*, — tantôt boi*teux*, — toujours pieds *nus !*

L'effet n'est-il pas charmant de ce trimètre terminatif ? Malheureusement il ne se reproduit pas souvent sous des formes similaires ou analogues. Si dans Hugo les ternaires sont à cent ce qu'est dix, dans Musset ils sont à cent ce qu'est deux, et dans Lamartine ce qu'est un demi. Il résulte de ces proportions approximatives que les rythmes ternaires disséminés de loin en loin dans le courant d'un poème ne peuvent en rien amoindrir, d'une façon durable, l'intensité de monotonie amenée par la persistance des hémistiches égaux, ne changent rien à la *totalité* de l'impression.

En effet, de même que les diverses nuances dont se distingue chacun des hexasyllabes qui composent l'alexandrin sont absorbées, comme nous l'avons remarqué, par les martellements équirythmiques du sixième et du douzième temps, de

même *les quelques ternaires accidentels, après avoir un instant frappé l'oreille, la laissent sous l'impression du rythme le plus répété qui est le classique* [1].

Le romantisme n'a donc pas clos l'évolution rythmique de l'alexandrin, qui, à ce point de son histoire, s'est retrouvé en général fidèle à ses plus strictes origines. Cette dernière variation de notre mètre fondamental n'a fait que rendre coutumières et consacrer en habitudes les nombreuses petites variétés qui s'étaient manifestées dès le passé le plus lointain. — Quant aux germes rythmiques nouveaux que depuis le *Roman d'Alexandre* un bon souffle de nature semait, toujours moins rares, de poèmes en poèmes, le vers romantique n'en connut pas vraiment la forte expansion. Maître, après tant de siècles, d'une langue et d'une syn-

1. M. Faguet, dans son étude si pénétrante sur Hugo, lui fait justement un mérite de cette obstinée conservation : « Une coupe destinée à produire un effet particulier n'a cette puissance qu'à la condition qu'elle soit exceptionnelle, et elle ne paraîtra telle que si l'auteur, au cours ordinaire de son œuvre, commence par bien remettre la coupe traditionnelle dans l'oreille du lecteur. » — Nous nous permettrons d'observer qu'il suffit pour la puissance d'un effet particulier qu'il soit précédé et suivi de *plusieurs effets semblables* d'un autre caractère, mais non de la *répétition continue de la même forme* dans le reste du poème, dans toute la suite des poèmes.

taxe plus sûres et plus libres, il en recueillit seulement, par ce développement même, de plus riches dépôts, — infructueux encore.

TROISIÈME PARTIE

Evolution rythmique
Les tentatives contemporaines

TROISIÈME PARTIE

Évolution rythmique. — Les tentatives contemporaines

LES DEUX COURANTS DU « PARNASSE »

Après qu'avec la victoire du romantisme eurent triomphé les moyens empiriques préconisés par Hugo pour la délivrance de l'alexandrin, deux courants rythmiques opposés se formèrent. Le groupe jusqu'alors étroitement uni des poètes se divisa, sans qu'ils s'en doutèrent trop eux-mêmes, même sans que la critique y ait trop pris garde, dans cette amalgame du « Parnasse » où l'on confondit tant d'aspirations et de natures diverses.

L'un des courants dériva par Alfred de Vigny, et aussi par Théophile Gauthier en la rectitude de sa forme dernière, de Leconte de Lisle ; — l'autre, de Théodore de Banville.

Si loin qu'aille l'admiration pour la poétique parnassienne, pour sa condensation de l'idée et des effets, elle ne peut atteindre sa rythmique.

Parce que tous étaient ralliés au drapeau flamboyant de la rime, on crut que les poètes se servaient des mêmes armes. Il n'en était rien. Les uns, avec Leconte de Lisle, sentirent le besoin de retremper leur vers dans la pure *symétrie* classique et c'est ce qui achève d'accuser certaine roideur du caractère parnassien ; les autres avec Banville s'efforcèrent de pousser à leurs dernières conséquences les prémisses de la métrique de Hugo. C'est ainsi (bien que, pour sauver devant la foule le culte de la Poésie elle-même, il semble y avoir eu alliance entre tous) que le combat dure toujours de ceux qui comprennent le rythme comme une parfaite symétrie et de ceux qui l'estiment un vol aux infinis coups d'ailes.

Entre ces deux courants s'est maintenue l'influence de Baudelaire qui recommandait comme plus suggestifs les poèmes courts. — N'est-ce pas que les poèmes courts, en diminuant la prolongation du rythme, diminuent d'autant la monotonie qu'elle implique?

Quoi qu'il en soit, c'est à Théodore de Banville seul, dont on a voulu que les théories aventureuses fussent d'ingénieux paradoxes de nulle portée pratique [1] — et cela sans aucun fondement, les conséquences profondes au contraire en étant de

1. Jules Tellier, *Nos poètes*.

plus en plus visibles, — qu'incombe la responsabilité première de toutes les tentatives rythmiques qui se sont prononcées depuis moins d'une vingtaine d'années. Nous allons voir ce qu'elles ont ajouté au vers romantique, et si des principes ducteurs consacrés par Banville ne résultèrent pas — logiquement, bien qu'en dehors de toutes les prévisions du maître protagoniste — des entreprises hasardées sans l'appui, pourtant fondamental, des lois de la perception.

I

APRÈS HUGO ; THÉODORE DE BANVILLE, SES PRÉCEPTES, LEUR INFLUENCE

Conquêtes rythmiques insignifiantes. — La rime riche e l'enjambement ; perte de l'unité : résultat arythmique.

Avant d'arriver à la connaissance des tentatives réelles et conscientes d'elles-mêmes, on remarquera que, depuis plus de vingt ans, la majorité des poètes admettaient : 1° que, de très loin en très loin, un vers ne subît pas la pression de l'accent tonique à la sixième syllabe encastrée à l'intérieur d'un mot et acceptât par le fait une coupe ternaire absolue : celle que représente 4 — 4 — 4 par exemple, presque à l'exclusion de toutes les autres ; 2° que quelques timides essais osassent attaquer les vers impairs : de neuf syllabes surtout.

Pour ce qui est du premier point c'était un léger progrès sur la forme hypocrite de Hugo qui avait toujours eu soin, dans ses plus francs rythmes ternaires, de laisser à l'oreille la faculté de se leurrer à plaisir avec une fausse tonique à l'hémistiche. Toutefois ce progrès n'était point une réelle con-

quête. Il donnait beau jeu aux partisans de la symétrie, par l'avènement trop rare de ces ternaires qui, surgissant au hasard, semblaient arrêter le cours du rythme classique comme des débris, des confusions inexplicables. Car, — si nous exceptons toujours la forme répondant au schème 4 — 4 — 4 la plupart des alexandrins qui perdaient ainsi tout accent à la place de l'ancienne césure ne se reconstituaient pas en véritables ternaires ; alors, au lieu de reposer l'oreille du balancement symétrique des vers précédents par la sensation d'un nouveau rythme, tel qu'encore le permettait Hugo, ils ne faisaient que la heurter en la disparition de tout rythme déterminé.

Aussi bien, ce n'est point encore à la rénovation du rythme que songent les poètes de cette heure. S'ils reconnaissent un ternaire, s'ils en usent, ils ne se soucient, après Hugo, après Banville, que de la liberté de l'alexandrin : la liberté, sans plus, en dehors de toutes les conditions rythmiques qui peuvent en assurer l'essor. Donner au vers non pas tant la flexibilité (parfaitement possible, on le verra) que la fuite échevelée de la prose, c'est-à-dire couper les ailes au Cheval Divin pour le monter en course, et, à force de le cravacher de rimes retentissantes, le rendre au but presque fourbu, telle est leur ambition ! C'est à ce prix que leur vers est libre... et qu'en ce temps-là purent cou-

rir récits et monologues pour le plus grand bien du prosaïque naturel et des escamotages d'une diction de théâtre, mais au grand préjudice d'un nouveau chant rythmique.

Il en allait de même de leurs rares et si craintifs essais de vers impairs, de l'ennéasyllabe, entre autres, qu'ils traitaient sans façon, sans y trouver la pondération légère et ondoyante que peuvent y mettre le jeu de quelques césures choisies. Ils ne savaient pas faire de sa boiterie une fine claudication élégante! Ce n'était pour eux qu'une curiosité dont leur métier se montrait vain ; ils n'apercevaient point toutes les ressources de cette infirmité.

Tel était, il y a quelque quinze ans, l'état du rythme poétique. Un véritable progrès rythmique n'était point sensible, bien qu'on eût gagné l'avènement définitif du trimètre 4 — 4 — 4, et que fût constante la préoccupation de la variété; ou n'augmentait pas le nombre des ternaires et ne diminuait point par conséquent l'impression de monotonie classique encore persistante chez Hugo, ou cette variété confinait à la forme prosée, perdait l'appui solide de tout art, l'unité.

« L'art des vers, dans tous les pays et dans tous les temps, dit Théodore de Banville, au début des son *Traité*, repose sur une seule règle : la variété

dans l'unité. — Celle-là contient toutes les autres. Il nous faut l'unité, c'est-à-dire le retour des mêmes combinaisons, parce que, sans elle, le vers ne serait pas un être et ne saurait alors nous intéresser; il nous faut la variété, parce que, sans elle, le vers nous berce et nous endort. Toutes les règles de toutes les versifications connues n'ont pas d'autre origine que ce double besoin, qui est inhérent à la nature humaine. En fait de vers, on est toujours bien guidé par la double recherche de l'unité et de la variété, et, lorsqu'on commet une faute, *c'est toujours parce qu'on a transgressé une de ces lois fondamentales.* »

Or, Th. de Banville, après avoir énoncé ces sages principes, forçait presque à leur *transgression* en laissant à la rime seule le soin de rythmer les vers[1], en se reposant sur l'enjambement de toutes les variétés possibles, en permettant que « l'oreille décide seule », sans lui rappeler comment elle devait se garder de perdre l'unité. Quelle que soit la richesse de la rime, lorsque le sens la déborde perpétuellement, non de toute la longueur du vers suivant, mais de parties syntaxiques inégales, elle ne peut marquer aucun rythme déterminé, et ne produit à l'audition que l'effet d'une plus ou

1. W. Tenint avait déjà dit : « La rime est le seul générateur du vers français... » — *Prosodie de l'École moderne*, p. 161.

moins complète parité de sons, saisie à des distances fort irrégulières[1].

Il n'y avait point à chercher d'analogie entre les enjambements des poésies *métriques* et ceux de notre poésie *rythmique*, ni à provoquer une plus grande fréquence de nos rejets par des exemples tirés des versifications anciennes. Nos enjambements et ceux des mètres grecs et latins sont d'un tout autre caractère. Ces mètres, formés d'un certain nombre *fixe* de *pieds*, et qui par ces pieds ne présentaient guère qu'un mélange plus ou moins alternatif de *deux* figurations quantitatives distinctes (avec encore quelques places déterminées), produisaient par le rejet d'un ou de plusieurs mots un simple rappel de ces figurations toujours les mêmes. L'enjambement continu ne pouvait ainsi rien détruire de l'unité, puisque se refor-

1. Dès le XIe siècle, contes et fabliaux donnent de nombreux exemples des rimes et des enjambements *funambulesques* de Banville :

La sainte virge *Leocade*
En souspirant li dist : *O, qu'a de*
Douceur, | douce pucele, en toi.
Fables et contes du XIe *au* XIVe *siècle.* (Barbazan et Méon, éd.)

Quant ving la, or oiiés c'*or mi*
Avint; | las fui, si m'en*dormi.*
Baudoin de Condé.

N'onc prèteris presens *n'ifu,*
Et si vous redi que *lifu-*
Turs | ni avra ja mes presence.
Rom. de la Rose.

(Citations de Tobler, *Le Vers français*, pp. 24 et 25.)

maient avec lui les dessins de la mesure, puisqu'il ne pouvait pas changer l'ordre des temps, et que même en la plupart des cas il constituait un pied au moins, une figuration entière. En un mot, dans la poésie fondée sur la quantité, le vers existant de par une valeur mathématique absolue, en dehors de tous les accents du langage, nulle prolongation syntaxique, et par le fait, nul arrêt dans le contexte du mètre n'empêche de le percevoir exactement.

Notre enjambement rythmique cause à l'unité de bien autres embarras. S'il doit être toujours une exception — une exception fort souvent heureuse et nécessaire, mais une exception,— c'est que, le rythme n'existant que par la perception des syllabes en des groupes sensibles, dans un vers comme l'alexandrin actuel qui n'est plus formé de deux groupes égaux et toujours semblables entre eux, on est obligé de garder au moins la fixité de toute la mesure à douze temps; car, la mesure débordée, l'enjambement ne la reconstitue que par un artifice linéaire, puisque, en la plupart des cas, la rime ne suffit pas à marquer le terme de l'alexandrin, et que le rejet ne reproduit point la précédente figuration d'un groupe syllabique[1].

1. On nous dira que les vers de Banville, le maître ouvrier, ne souffrent guère de l'exagération de ses théories. C'est que la magnificence de son verbe lyrique masque le désordre de sa rythmique, et que surtout la prédominance de l'alexandrin primitif est absolue chez

Nombre de poètes après Leconte de Lisle, et des plus estimables, servants d'un idéal délicat ou profond, se rendaient compte de ces répétés phénomènes d'arythmie, et, laissant leurs frères suivre un peu à la débandade la bannière de Banville, ils préféraient, pour la conservation de l'unité, revenir à une certaine réaction de symétrie classique, — lorsque, en 1881, dans un silence dont la fécondité ne devait mûrir que plus tard, *Sagesse* parut, de M. Paul Verlaine.

lui comme chez Hugo. Ses propres théories ont en réalité plus d'influence sur les autres, sur le dernier soulèvement de la jeunesse poétique, que sur lui-même. Leur analyse n'en est que plus nécessaire.

II

PAUL VERLAINE

Éclosions précises de variétés rythmiques nouvelles; alternances et successions diverses de rythmes ternaires; — transition. — Les vers prosés. — Les rythmes boiteux : histoire et rénovation.

Rythmiquement, *Sagesse* est une œuvre capitale[1]. Il y éclot, par touffes, ces rythmes qu'il fallait jadis découvrir en des germes multiples, mais déguisés ou cachés. C'est la première œuvre qui témoigne d'une certaine conscience de la sourde évolution dont la progressivité sapait d'âge en âge la base trop massive et primitive du vieil alexandrin.

Nous reconnaissons d'abord en *Sagesse* l'existence — cette fois bien absolue — des principaux ternaires ainsi que le prouvent les exemples de la seconde partie. Mais la véritable conquête n'est

1. Si nous ne nous occupons pas des *Poèmes saturniens*, des *Fêtes galantes*, de la *Bonne Chanson* et des *Romances sans paroles*, qui vinrent au jour avant *Sagesse*, c'est qu'en *Sagesse* sont concentrées et développées les esquisses originales des œuvres antérieures. — Celles-ci du reste sont nécessaires à l'étude du vers impair. — (Vanier, éd.).

pas que dans l'exactitude et la pluralité de ces rythmes, elle est dans la combinaison de leurs rapports, dans l'harmonie de leurs successions.

Pour arriver à en établir la concordance ou à en ménager la discordance heureuse, Verlaine se sert de plusieurs procédés :

1° Le premier et le plus simple consiste, en gardant la prédominance du rythme classique, à disposer les ternaires en *réponses*, à les faire se répondre d'un en un, de deux en deux, ou de trois en trois vers, etc. Ainsi :

... *Même ici-bas, — féroce et long, — communément,*
Mais l'amour tout-puissant donne à la créature
Le sens de son malheur, qui mène au repentir
Par une rou — te lente et hau — te, mais très sûre ;

ou bien :

Nous ne sommes plus ceux que vous auriez cherchés.
Mourez à nous, — mourez aux hum—bles vœux cachés
Que nourrit la douceur de la parole forte,
Car notre cœur — n'est plus de ceux — que vous cherchez.

2° Un autre moyen consiste à finir une période de plusieurs alexandrins uniformes sur un ternaire simple ou complexe selon la pensée ou l'émotion conductrice :

Ne t'ai-je pas aimé, jusqu'à la mort moi-même,
O mon frère en mon Père, ô mon fils en l'Esprit,
Et n'ai-je pas souffert, comme c'était écrit ?
N'ai-je pas sangloté ton angoisse suprême,

Et n'ai-je pas sué la sueur de tes nuits,
Lamentable ami — qui me cher — ches où je suis !

Lire encore :

Et pourtant je vous cherche en longs tâtonnements,
Je voudrais que votre ombre au moins vêtît ma honte,
Mais vous n'avez pas d'ombre, ô vous, dont l'amour monte,

O vous, fontaine calme, amère aux seuls amants
De leur damnation, ô vous, toute lumière
Sauf aux yeux — dont un lourd baiser — tient la paupière !

3° Lorsque Verlaine fait suivre des vers de coupe traditionnelle de rythmes ternaires complexes, il a soin pour la concordance de les accoupler parfois sur le même schème :

... M'aimer ! Oui, mon amour monte sans biaiser
Jusqu'où ne grimpe pas ton pauvre amour de chèvre,
Et t'emportera — comme un ai — gle vole un lièvre,
Vers des serpolets — qu'un ciel cher — vient arroser !

4° Il a soin aussi parfois d'alterner régulièrement un ternaire avec un binaire classique, témoin ce sonnet entier :

— Certes ! — si tu le veux mériter, — mon fils, oui,
Et voici. Laisse aller l'ignorance indécise
De ton cœur — vers les bras ouverts — de mon Église,
Comme la guêpe vole au lis épanoui.

Approche-toi — de mon oreil — le. Épanches-y
L'humiliation d'une brave franchise.
Dis-moi tout — sans un mot d'orgueil — ou de reprise
Et m'offre le bouquet d'un repentir choisi.

Puis franchement—et simplement—viens à ma table,
Et je t'y bénirai d'un repas délectable
Auquel l'an — ge n'aura lui-mê — me qu'assisté,

Et tu boiras le vin de la vigne immuable
Dont la for—ce, dont la douceur, — dont la bonté
Feront germer ton sang à l'immortalité.

5° Lorsqu'il y a prédominance des ternaires, ou Verlaine les couronne ou il les encadre de rythmes classiques :

Puis, va! — Garde une foi modes—te en ce mystère
D'amour — par quoi je suis ta chair — et ta raison,
Et surtout — reviens très souvent — dans ma maison
Pour y participer au vin qui désaltère...

Vous voilà, vous voilà, pauvres bonnes pensées !
L'espoir qu'il faut, — regret des grâ—ces dépensées,
Douceur de cœur — avec sévérité — d'esprit,
Et cette vigilance et le calme prescrit,
Et tou — tes! Mais encor len — tes, bien éveillées,
Bien d'aplomb, — mais encor timi — des, débrouillées
A peine du lourd rêve et de la tiède nuit.

6° Lorsque la succession des rythmes ternaires est constante, il y a toujours prédominance d'une ou de plusieurs formes, et non succession hasardée de toutes les formes possibles :

1) *... En attendant — l'assomption — dans ma lumière,*
3) *L'éveil sans fin — dans ma charité — coutumière.*
2) *La musi — que de mes louan—ges à jamais,*

2) *Et l'exta — se perpétuel-le et la science,*
1) *Et d'être en moi — parmi l'aima — ble irradiance*
1) *De tes souffran—ces enfin mien—nes, que j'aimais !*

L'ensemble de ces deux tercets est dominé par le ternaire 4-4-4 des vers 1, 1, 1); le vers 3) se rattache par son premier élément à cette même forme générale de 4-8 ; et les vers 2, 2) se suivent en un mouvement semblable ;

7° Ce qui se passe pour le rapport entre le premier vers 1) et le vers 3) est un moyen d'unité, de liaison continue entre une filiation, toute une suite de ternaires mêlés. Les quatre strophes suivantes sont caractéristiques :

1) *Voix de l'orgueil: — un cri puissant — comme d'un cor*
Des étoiles de sang sur des cuirasses d'or.
2) *On trébu—che à travers des chaleurs — d'incendie...*
2) *Mais en som—me la voix s'en va, — comme d'un cor.*

[*die*
1) *Voix de la hai — ne : cloche en mer, — fausse, assour-*
1) *De neige len—te. Il fait si froid ! — Lourde, affadie,*
1) *La vie a peur — et court follement — sur le quai*
1) *Loin de la clo — che qui devient — plus assourdie.*

1) *Voix de la chair : — un gros tapa — ge fatigué.*
1) *Des gens ont bu. — L'endroit fait semblant — d'être gai.*
1) *Des yeux, des noms, — et l'air plein — de parfums*
[*atroces*
1) *Où vient mourir — le gros tapa — ge fatigué.*

2) *Voix d'autrui: — des lointains dans des brouillards.*
[— *Des noces.*
2) *Vont et vien — nent. Des tas d'embarras. — Des né-*
[*goces,*
1) *Et tout le cir — que des civilisations*
Au son trotte-menu du violon des noces.

Plus de la moitié des vers sont liés entre eux par la parité de leur premier élément rythmique: 4, tous ceux qui répondent au chiffre 1); et, en dehors des deux alexandrins absolument classiques, les quatre restants obéissent à un mouvement initial semblable, — et deux par deux.

On voit que ce ne sont point tous ces scrupules de science rythmique qui ont pu faire traiter de bizarreries étranges les nouvelles successions de rythmes de Verlaine. Rien n'est plus conforme à l'idée de *répétition rapprochée* que représentent les rythmes les plus simples. Aussi bien cette avance merveilleuse sur l'immobilité passée offre, en dépit de toute sa spontanée hardiesse, un caractère de transition. Et depuis *Sagesse*, jusqu'à ses dernières œuvres : *Parallèlement* et *Bonheur*, le poète n'a point accentué sa manière.

L'on remarquera en effet qu'en nombre de ses ses pièces, il laisse entièrement prédominer la coupe traditionnelle, telle que dans les I, III, IV du Livre I, III du Livre II, et III, XIX du Livre III de

Sagesse. Dans la plupart des autres, composées en alexandrins, le rythme ternaire et le binaire s'entre-croisent en proportions égales. Dans les parties où n'entrent que des ternaires le rythme 4-4-4 et les vers au premier élément de 4 sont de beaucoup prépondérants. Enfin, dans la structure même des ternaires, ceux-là sont les moins nombreux qui ne présentent pas un pseudo-accent tonique à la place de la césure classique, d'aucune valeur, il est vrai, mais encore léger trompe-l'œil pour de muettes lectures.

Ces caractéristiques nous amènent à constater que, si Verlaine a bien eu l'intuition de tout ce que commandait l'obscure évolution antérieure de l'alexandrin; que, s'il a su disposer et mouvoir les ternaires en des suites vivantes et parfaitement rythmiques, il n'a pas eu la volonté ou n'a pas cru nécessaire de ne pas laisser au rythme uniforme binaire une plus grande importance qu'aux autres rythmes, — il n'a pas rompu *sûrement* avec le passé.

Mais ce manque de sûreté vient moins de cette conservation, encore trop excessive en des cas, de la coupe traditionnelle que de la continuelle immixtion, en des marches rythmiques si joliment déliées et choisies, de l'élément de plus en plus envahisseur, destructeur : la *prose*.

M. Charles Morice, à propos des contes de *Jadis et Naguère* dont l'apparition suivit celle de *Sagesse*, en fait à Verlaine un mérite nouveau ; il l'ajoute à tous ceux qui ont façonné la véritable originalité du poète. Étudiant les courants parallèles de l'influence poétique de Sainte-Beuve et de l'influence de Baudelaire, après avoir rappelé que « Sainte-Beuve subordonnait toute loi du rythme au désir d'exprimer un sentiment de modernité très individuelle et descendait volontiers au plus pédestre sermon, à une infiniment curieuse prose rimée » ; — que « Baudelaire, au contraire, conserva l'amour du vers pour le vers, pour l'être organisé et personnellement vivant qu'est le vers ; » il montre la cessation de ce parallélisme, l'union de ces deux courants agrandis en Verlaine, et, par ce résultat unique, l'art comblé.

D'après nous, toutes différentes ont été les conséquences de cette union qui a créé, dans l'esprit d'excellents intellectuels sincèrement ouverts à tous les renouveaux de l'art, une confusion malheureuse, qui a certainement voilé la réelle valeur des biens-fonds, des terres vierges et riches offertes par Verlaine à la fortune poétique.

D'abord, au point de vue général, c'est en partie grâce à cette subordination, non seulement du rythme, mais de la langue lyrique, au désir d'exprimer un sentiment de modernité (pour ce siècle-

ci) et d'abandon familier (pour le XVIIe et le XVIIIe), à la vogue indéfinie de ce qui était jadis les petits *Contes*, les *Épîtres*, devenus aujourd'hui des *Récits* et des *Lettres*, c'est grâce à cette perversion puérile de l'auteur et du lecteur trouvant leur plaisir dans une servile reproduction des menues aventures de la vie — ces choses de la prose — par une poésie prosée, que le dédain s'est développé, chez tant d'esprits supérieurs, pour pénétrer bientôt les foules, des raisons d'être selon la grandeur même de l'art de la forme métrique. Tandis que le vers s'amusait à marcher, à trottiner même en simple bourgeois fureteur (les alexandrins des seuls grands tragiques, Corneille et Racine, ne pouvant suffire à l'activité poétique), la prose des Pascal, des Bossuet, des Buffon, des J.-J. Rousseau, enfin des Châteaubriand, s'enlevait sur toutes les ailes de la pensée, du nombre, du rythme et de l'image. Tant de leurs pages n'étaient-elles pas les magnifiques retraites de la vraie poésie alors que les étriquements du vers (toujours aussi funestes, fût-il sans couture, ou déchiré par places) habillaient les petites idées grêles et ordinaires, multitudes envahissantes qui forçaient à la fuite en des envolements de prose splendidement rythmiques les plus hautes conceptions de l'art ! — De par la grandissante abondance des vers prosés, la balance bientôt ne fut plus égale entre les subli-

mités de poésie traduites par la prose, et celles que rendait encore la forme métrique.

Ce n'est pas que l'entreprise d'*intimité moderne* tentée par Sainte-Beuve ne fût judicieuse, un juste repos des décors à profusion et des cavalcades romantiques, aussi nécessaire d'une autre façon que l'avaient été l'intimité et la bonhomie de La Fontaine. Mais notre fablier se soutient dans une vivifiante atmosphère de poésie en *chantant* toujours ses petites histoires, en faisant un *chant* de la succession de ses rythmes ; Sainte-Beuve au contraire *parle* ses rythmes les plus exacts ; il les réduit à des formes ayant le lâché trop voulu et incolore d'une parole bourgeoise, par une causerie longue et sèche, amenuisée de toutes manières ; — ses vers de réaliste abaissent la prose.

Verlaine, avec la fraîcheur de son sens rythmique, la nouvelle prescience de son instinct naturel, aurait pu, du moment qu'il tenait à conter en vers, suivre à son allure les traces de La Fontaine. Ayant en main l'outil dont on vient d'étudier les prouesses, il pouvait et devait ne point s'en dessaisir pour ouvrir une route neuve à la marche de ses récits ; malheureusement il se contente d'aiguillonner la prose courante de Sainte-Beuve, — selon les préceptes de Banville.

Car, si Verlaine s'est révolté contre le despotisme de la rime, il n'en a pas moins subi l'influence

des théories banvilliennes, semblant lui aussi, à certaines heures, ne considérer que la liberté du vers sans autre moyen qu'un incessant débordement du rythme, que la négation presque absolue d'une période rythmique normale, — cet enfantin procédé dont la fréquence n'est nullement nécessaire, comme le croit M. Ch. Morice avec les mobilités nouvelles, et qui ramène à l'aube du romantisme, autant aux premiers airs de bravoure de Musset et de Gautier qu'à la prose intime et dénudée de Sainte-Beuve.

Voyez Musset :

J'ai connu l'an dernier un jeune homme nommé
Mardoche, qui vivait nuit et jour enfermé.
O prodige! il n'avait jamais lu de sa vie
Le *Journal de Paris*, ni n'en avait envie.
Il n'avait vu ni Kean, ni Bonaparte, ni
Monsieur de Metternich ; — quand il avait fini
De souper, se montrait précisément à l'heure..... [1].

Voyez Gautier :

Ce digne chat était du reste l'être unique
Admis dans ce repaire, et pour qui Véronique
Eût de l'affection ; — peut-être bien aussi
Était-il seul au monde à l'aimer ; — vieille, laide
Et pauvre, qui l'eût fait? C'est un mal sans remède ;
Ceux qu'on hait sont méchants, et l'on s'excuse ainsi [2].

1. *Mardoche.*
2. *Albertus*, XVI.

Voyez Sainte-Beuve :

Il monte... ; à chaque pas, son audace troublée
L'abandonnait. — Faut-il redescendre ? — Il entend,
Près d'une porte ouverte, et d'un cri mécontent,
Une voix qui gourmande et dont l'accent lésine :
C'était là ! Le projet que son âme dessine
Se déconcerte ; il entre, il essaie un propos.
Le vieillard écoutait sans détourner le dos,
Penché sur une table et tout à sa musique [1].

Voyez enfin Verlaine :

Bref, il vit la petite un jour dans un salon,
S'en éprit tout d'un coup comme un fou ; même l'on
Dit qu'il en oublia si bien son infidèle,
Qu'on le voyait le jour d'ensuite avec Adèle.
Temps et mœurs ! La petite (on sait tout aux oiseaux)
Connaissait le roman du cher, et jusques aux
Moindres chapitres : elle en conçut de l'estime [2].

A cinquante ans de distance ces vers ne pastichent-ils pas la même prose, et de la même manière ? Mêmes enjambements volontairement antirythmiques n'empêchant pas le même souci (pour l'œil) de la césure traditionnelle ; — un peu plus de contrainte timide chez Sainte-Beuve, un peu plus de désinvolture cassante chez Verlaine accusent à peine quelque différence.

Si cette perte de l'unité rythmique ne se faisait

1. *Monsieur Jean.*
2. *L'Impénitence finale.*

sentir que dans ses contes, on aurait le droit de leur préférer les poèmes vraiment tels, non celui d'en critiquer la facture, puisque le poète l'ayant voulu ainsi avait atteint le but désiré. Mais cet oubli de l'unité, et par suite des lois de la perception, se présente chez Verlaine tout à coup, à tout bout de vers, comme des gestes vaguement bizarres et saccadés, au beau milieu d'une poésie arrondie et tranquille. Il y a des cas encore où c'est voulu pour la production d'effets douloureux, et brusques, et nerveux, vous agitant soudain en plein rêve : et la sensation fréquente en est naturelle chez Verlaine. Cependant, il est évident que cette fréquence est loin d'être toujours légitime.

On peut dire que l'architecture de ses poèmes est d'un ordre infiniment composite. Presque toujours les premiers vers (lorsque ce n'est pas le poème entier) sont d'une forme classique parfaite ; dans les suivants, se faufilent des entre-croisements ou des successions de ternaires, qu'interrompent tout à coup pour plus ou moins longtemps des gesticulations de prose folles ; puis bientôt les ternaires reprennent, et aussi la forme classique parfaite. La pièce *A Fernand Langlois* dans *Amour*[1] est un des plus curieux spécimens de ce genre de construction.

1. 1888, Vanier, éd.

La forme de Verlaine, tout instinctive qu'elle soit, n'en est pas moins le meilleur essor vers un renouveau sincère de l'art qui se soit dégagé de l'emmaillotage ancien comme des langes de pourpre du romantisme. Si cet essor ne tend pas à un renouveau complet, s'il emporte avec lui des débris de toutes formes, souvenirs encore aimés du passé, Verlaine sait les colorer de toutes les libertés vraiment musicales de la rime, des allitérations et des assonances les plus merveilleuses, de toutes les harmonies nouvelles qui peuvent le mieux faire oublier ou vivre l'uniformité du dessin rythmique.

Il ne s'en est pas tenu d'ailleurs à la seule rénovation de l'alexandrin. Il s'est efforcé de donner au décasyllabe, sans toutefois y trop réussir, avec plus d'inconséquence, la même nouvelle richesse; et il a renouvelé les combinaisons strophiques, des petits rythmes de berceuses ou de romances, le plus souvent par les procédés (si dédaignés d'habitude et si raffinés dans leur simplesse) des chansons populaires. Mais surtout il a ressuscité, en une vie multiple et toute personnelle, les rythmes *boiteux*, les mètres impairs de neuf, onze et treize syllabes.

C'est dans cette tentative que notre poète a été

le moins compris, — par ses amis mêmes; le plus attaqué par les partisans les moins intraitables de la symétrie. Et pourtant qu'y avait-il à la fois de plus original et de plus légitime!

Historiquement, les vers impairs ont toujours eu droit d'existence. On se contentait de les déconseiller, ils étaient suspects. Plutôt, ils l'étaient devenus, en passant du latin dans les langues romanes, car les formes rythmiques latines du moyen âge sont augmentées des vers impairs — des vers de onze syllabes, en particulier, qui présentent tantôt une césure après la cinquième ou après la sixième syllabe, tantôt deux césures mobiles[1]. — Le plus ancien traité connu de versification romane, qui date de 1356, *Las Flors del Gay Saber*, parle sans aucune remarque de l'hendécasyllabe avec les deux césures facultatives. Mais, quant aux ennéasyllabes, il fait remarquer « qu'on n'en doit point faire, car ils n'ont point une consonance agréable, à moins qu'ils n'aient un repos avec consonance à la cinquième ou sixième syllabe. Et encore, même avec cela, c'est à peine si leur cadence ne déplaît pas, excepté quand les rimes sont multipliées[2] ». Cette appré-

1. Voir Kawczinski, *loc. cit.* — Ch. VII, pp. 132, 133, 134.
2. Édition Gatien-Arnoult, p. 103.

hension des vers impairs était bien naturelle chez les primitifs qui, obligés de par l'enseignement du passé rythmique latin de constater leur existence, les condamnaient néanmoins à l'oubli, par suite de l'affaiblissement de l'accent latin dans la transformation romane et de la diminution trop brusque de la sensation rythmique qui en résultait pour eux, pour cette simplicité de leur oreille qui demandait encore à être uniformément bercée[1].

Or, le mouvement acquis de ce bercement dura des siècles et se limita même pendant de longs âges aux petits vers et au décasyllabe. Les impairs n'existèrent donc plus qu'à titre de curiosités. Seuls, les poètes archéologues, par amour du bizarre, et les chansonniers, par condescendance pour la musique, les ont tirés quelquefois de l'ombre.

Ronsard cependant, Rapin, Scévole de Sainte-Marthe, Jean Passerat, Baïf, Estienne Pasquier, sous formes de vers saphiques et phaleuques, s'essayèrent au vers de onze syllabes.

Malherbe composa une chanson délicieuse (du moins elle lui est attribuée), dont les quatrains sont de deux vers ennéasyllabiques et de deux décasyllabiques se suivant. Pour les ennéasyllabes, il est le premier, croyons-nous, qui se soit servi

1. Tobler rappelle toutefois qu'hendécasyllabes et ennéasyllabes ont été employés — rarement — dans l'ancienne poésie française. — Voir *loc. cit.*, pp. 121 et 122.

de la forme ternaire 3-3-3[1]. Mais, loin de l'employer tout le long des strophes, s'il la garde comme base par la parité constante du premier élément, il ne craint point d'en amender la rigueur au gré de sa pensée. Telles de ces strophes sont exquises :

3-3-3) *L'air est plein — d'une halei—ne de roses :*
3-4-2) *Tous les vents — tiennent leurs bou—ches closes,*
Et le soleil semble sortir de l'onde
Pour quelque amour plus que pour luire au monde.

3-3-3) *On dirait — à lui voir — sur la tête*
3-4-2) *Ses rayons — comme un chapeau — de fête,*
Qu'il s'en va suivre en si belle journée
Encore un coup la fille de Pénée.

3-3-3) *Toute cho—se aux déli—ces conspire,*
3-4-2) *Mettez-vous — en votre humeur — de rire ;*
Les soins profonds d'où les rides nous viennent,
A d'autres ans qu'aux vôtres appartiennent.

3-4-2) *Il fait chaud : — mais un feuilla—ge sombre*
3-4-2) *Loin du bruit — nous fournira — quelque ombre*
Où nous ferons parmi les violettes
Mépris de l'ambre et de ses cassolettes[2].

. . . . . .

1. A l'époque moderne, car il nous semble que les exemples d'ennéasyllabes, donnés par Tobler, de l'ancienne poésie française, loin d'être sans césure, ainsi qu'il le pense, peuvent répondre parfaitement à ce type :

Je ne sai — dont li maus — vient que j'ai
Mais adès — loiaument — amardi.

2. *Chanson.* — Remarquez l'emploi exclusif des rimes féminines.

Plus tard, les impairs servirent dans un but comique à Scarron, puis à Voltaire, et de nos jours à Béranger. — Il est curieux que La Fontaine n'en ait pas usé : on a cru découvrir dans sa fable *La cour du Lion* un vers de onze syllabes, mais il était dû à une faute d'impression.

Enfin Banville, dont les fouilles archéologiques furent souvent plus heureuses, pour la rénovation du rythme, que ses théories sur le vers moderne, montra, après Mme Desbordes-Valmore, la possibilité de conquérir les impairs au véritable lyrisme; il fit des essais de vers de neuf, onze et treize syllabes. Ce ne furent encore que des essais, — simples passe-temps fort rares d'un maître aimant à jouer de sa virtuosité, à se donner des preuves singulières de souplesse.

Il était réservé à Verlaine de faire aboutir l'histoire de ces rythmes boiteux, de montrer qu'ils ne sont point des « écueils » rythmiques, et qu'ils ne doivent pas leur harmonie, comme le pensent la plupart des critiques, au souvenir de l'alexandrin ou du décasyllabe ; enfin, de ne plus les considérer comme des *singularités*, mais bien comme des rythmes aussi appropriés à l'expression de certains états particuliers de l'âme, que le sont pour le courant des idées poétiques les rythmes pairs.

Scientifiquement, en effet, comme esthétique-

ment, il n'y a aucune raison pour qu'un nombre quelconque ne constitue pas un rythme. Il suffit de savoir équilibrer ses éléments constitutifs. Si l'on s'est complu si longtemps à une jalouse dilection des rythmes pairs, on le doit encore au joug de la symétrie qui les rendait susceptibles d'une division en deux parties *égales*. De là, cette épithète de *boiteux* dont on caractérise les impairs parce que soi-disant il leur manque une syllabe des rythmes normaux. Or, cette boiterie (qui peut être un charme sans doute) n'existe que parce qu'on le veut bien, étant donnée la fixation d'une césure faisant sentir expressément cette perte d'une unité, par la division en deux parties *qui ne peuvent pas être égales*, par la brutale mise en rapport d'un nombre pair et d'un impair qui semble inachevé à côté de la concordance parfaite de son voisin. Et justement, lorsque Verlaine réussit à animer ses vers impairs d'une vie personnelle, c'est pour leur enlever toute boiterie, pour ne leur laisser que l'indécision de l'allure, un charme flottant ne rappelant rien de la cadence des rythmes pairs.

Voici des vers de neuf syllabes :

3-3-3) Je devi—ne, à travers — un murmure
5-4) Le contour subtil — des voix anciennes
5-4) Et dans les lueurs — musiciennes,
3-3-3) Amour pâ—le, une auro—re future !

3-3-3) Et mon â—me et mon cœur — en délire
3-3-3) Ne sont plus — qu'une espè—ce d'œil double
3-3-3) Où tremblo--te à travers — un jour trouble
3-2-4) L'ariet—te, hélas ! — de toutes lyres !

3-4-2) O mourir — de cette mort — seulette
3-3-3) Que s'en vont, — cher amour — qui t'épeures,
3-4-2) Balançant — jeunes et vieil—les heures !
3-6) O mourir — de cette escarpolette [1] !

On remarquera d'abord que l'unité de toute la poésie est appuyée, comme dans la chanson de Malherbe, sur la parité prépondérante du premier élément rythmique : 3. Ensuite, les variétés de la première strophe sont accouplées et encadrées de deux vers équirythmiques qui garantissent mieux la concordance du quatrain. Si, après trois vers d'une concordance absolue, la chute de la seconde strophe se fait sur un sensible changement de rythme, c'est afin que le rythme trop vif et passionné du ternaire 3-3-3 s'alanguisse, néanmoins sans surprise, avec la tristesse de la pensée. Enfin la dernière strophe s'établit par des *réponses*, et la conclusion par un rythme binaire volontairement étrange, rapide et enlevé.

Verlaine agit de la même façon avec les vers de onze syllabes : il les manœuvre par la souplesse, toujours féconde en ressources, des ternaires, quitte à se servir par instant d'une seule césure plus ou

1. *Romances sans paroles, Ariettes oubliées,* II.

moins médiane lorsqu'elle est nécessaire au sens rythmique de l'idée, et que le heurt en est voulu, ou qu'il est affaibli, adouci par l'enveloppement des autres formes. L'exemple en est frappant dans ce sonnet :

3-4-4) La tristes — se, la langueur — du corps humain
3-4-4) M'attendris — sent, me fléchis — sent, m'apitoient,
3-5-3) Ah ! surtout—quand des sommeils noirs — le foudroient,
3-4-4) Quand des draps—zèbrent la peau,—foulent la main !

3-4-4) Et que miè — vre dans la fiè — vre du demain,
3-5-3) Tiède encor — du bain de sueur — qui décroît,
4-3-4) Comme un oiseau — qui grelot — te sur un toit !
3-5-3) Et les pieds — toujours douloureux — du chemin,

3-4-4) Et le sein, — marqué d'un dou — ble coup de poing,
3-4-4) Et la bou — che, une blessu — re rouge encor,
6-5) Et la chair frémissan — te, frêle décor,

3-6-2) Et les yeux, — les pauvres yeux si beaux — où point
3-4-4) La douleur — de voir enco — re du fini !...
3-3-5) Triste corps ! — Combien fai — ble et combien puni[1] !

Rien par le début n'y révèlerait des rythmes impairs ; le balancement naturel des mots accorde un équilibre mol et flexible où se fond toute raideur clochante, tout souvenir de l'impair déhanché tel que nous nous attendons à le retrouver. Puis, par le premier élément, l'unité générale étant bien assurée, les rythmes se mouvementent

1. *Sagesse.*

Comme exemple excellent aussi de rythmes hendécasyllabiques, voir encore dans *Jadis et Naguère* les *Vers pour être calomnié.*

selon leur passion discordante, seulement lorsque l'effet s'impose, ainsi qu'en ce vers, où l'on doit sentir, par le changement brusque de la coupe, le saisissement du froid :

Comme un oiseau — qui grelot — te sur un toit.

Les vers de treize syllabes sont certainement ceux que Verlaine a su manier avec le moins de bonheur. Il les laisse boiter brutalement ; il les manie en général comme Scarron, comme Banville en 5 + 8 sans qu'il semble pouvoir leur octroyer l'ondoyance rythmique où se jouent si joliment ses autres impairs. On ne peut cependant s'empêcher de reconnaître comme curieusement et bien rythmé ce *Sonnet boiteux* de *Jadis et Naguère* dont le second quatrain a été l'exemple souvent cité des étrangetés inacceptables de Verlaine. Or ces étrangetés, qui se produisent dans les deux derniers vers (les premiers étant l'un avec l'autre symétriquement rythmés), ne sont autre chose que de volontaires discordances, des images de rythmes.

5-4-4) Londres fume et crie. — O quelle vil — le de la Bible !
5-4-4) Le gaz flambe et na — ge et les ensei — gnes sont [vermeilles.
4-7-2) Et les maisons — dans leur ratatinement — terrible
3-5-5) Epouvan — tent comme un sénat — de petites vieilles.

Ne voit-on pas que ce changement de rythme

avec *Et les saisons...* qui d'ailleurs commence par une simple reprise des derniers éléments du vers précédent ; que cette fuite soudaine du rythme en un groupe de sept syllabes précipitamment allitérées sans pause possible, avec ce sursaut dur sur l'épithète ; qu'enfin cette brusque mise en lumière du verbe *épouvantent* par une nouvelle variété initiale du vers suivant qui se termine en un décasyllabe à césure médiane, tremblotant et menu, — n'expriment à miracle la visionnaire sensation du poète ?

Aussi bien, c'est par les mètres impairs que Verlaine a été peut-être le plus créateur, sans que cependant il ait échappé en cette occurrence à l'élément de destruction, à cette liberté de la prose plus meurtrière pour des rythmes flottants que pour ceux d'une concordance précise. Et de même que pour ses alexandrins, dont une bonne partie, frappée des qualités et des vices antérieurs, n'atteint pas au nouvel idéal, il garde encore trop souvent à ses vers impairs la claudication d'une seule césure, avec de temps à autre le pire correctif du désordre romantique.

En cela, en toute son œuvre, Verlaine est un instinctif, non pas seulement comme doit l'être tout créateur dont l'instinct est une conscience obscure, mais comme un fol esclave à la fois des suggestions d'hier et des confuses aspirations de

demain. Il sait moins que Rutebeuf, moins que Villon, moins que Régnier, moins que La Fontaine (ses ascendants aussi directs que le permettent des fermentations séculaires), se reconnaître, se vouloir *instinctivement* la précision d'un but renouvelé. Il est plus qu'eux, ces fifres solitaires des avant-gardes d'antan, un poète de transition.

Mais n'oublions pas qu'en cette transition s'annoncent et sonnent les inquiétudes et les éveils rythmiques du plus hardi précurseur.

III

APRÈS VERLAINE. — LE MOUVEMENT RÉFORMATEUR : PREMIÈRE PHASE

Les novateurs relèvent de Th. de Banville, non de Verlaine. — De 1884 à 1889 : œuvres diverses ; contradiction des œuvres et des théories.

Précurseur, Verlaine ne fut pas cependant revendiqué exactement comme tel dès l'origine du dernier mouvement poétique. C'est encore de Banville que se réclamaient uniquement les jeunes novateurs qui n'étaient point cependant dans l'ignorance de l'originalité de Paul Verlaine. On se rendit vaguement compte du renouveau de sa rythmique ; mais on en étouffa tout d'abord la portée féconde, en la traitant d'étrange, d'insaisissable, en la tenant d'une pratique impossible pour tout autre poète, — comme si d'indéniables beautés d'art échappaient à des lois certaines, qu'il s'agit seulement de découvrir par l'analyse, ou de sentir par l'instinct, pour avoir la possibilité (ce qui ne veut point dire certes la faculté) de reproduire ou plutôt de recréer, en

d'autres originaux développements, d'analogues beautés neuves, liées aux premières par un simple parentage.

Au vrai, les ouvriers du progrès poétique ne virent, à la première heure, en la métrique de Verlaine qu'une réalisation des vœux de Banville. D'aucuns même ont voulu encore n'y voir qu'un débridement à la manière de Jules Laforgue et d'Arthur Rimbaud, dont Verlaine aurait subi l'influence. Mais rien dans l'œuvre connue de Rimbaud n'approche des fécondités rythmiques, des nouveautés personnelles qui viennent d'être signalées. Banville avait dit : « J'aurais voulu que le poète, délivré de toutes les conventions empiriques, n'eût d'autre maître que son oreille délicate, subtilisée par les plus douces caresses de la musique. » Trompés par l'ordre composite des poèmes de Verlaine, ils ne s'aperçurent point qu'il avait fertilisé le vague et vide enseignement de cette phrase jolie, d'une manière qui, en sa perfection, détruisait presque entièrement l'appareil législatif de Banville lui-même ; qu'ils devaient donc avec une claire conscience du renouvellement rythmique et une connaissance réelle de l'œuvre de Verlaine rencontrer en lui seul un précurseur. Or, au début de leurs tentatives, il n'en fut rien, ainsi qu'en témoignent les petites professions de foi liminaires qu'affiche depuis cinq ou six ans

toute œuvre poétique à tendance nouvelle, — et les œuvres mêmes.

Il y eut ainsi au point de vue métrique deux phases fort distinctes dans l'évolution du mouvement poétique qui naquit après les *Romances sans paroles*, *Sagesse*, *Jadis et Naguère*[1] pour ne se développer au large qu'actuellement. — Dans la première phase, enthousiastes admirateurs de l'œuvre de Verlaine, sans vrai souci cependant des révélations de sa rythmique, les poètes ne relevèrent donc que de Banville en continuant, à l'instar de leurs prédécesseurs, à revendiquer toujours pour le vers la liberté complète — sans plus, — en annonçant bien haut l'avènement d'une prosodie nouvelle, alors qu'ils prorogeaient tout uniment, sous le couvert de quelques théories révolutionnaires, rarement appliquées, les pouvoirs despotiques du vieux rythme. — Dans la deuxième phase, le travail de la révolution est réel : mais loin d'être une fécondation plus complète et consciente des évolutives trouvailles écloses chez Verlaine, nous verrons qu'il n'est que la conséquence extrême antiscientifique, bien que naturelle, des préceptes de Banville, du maître qui pourtant renia cette œuvre de la dernière heure, et de qui les anciens disciples à leur tour, en s'éloi-

1. 1884.

gnant de leur modèle, crurent rejeter l'enseignement.

Qu'on suive d'abord la première phase dont l'élan général ne s'arrête guère que vers 1889. Les *Premières armes du Symbolisme*[1] nous rappellent que dès 1885 les chroniqueurs constataient, chez les poètes dénommés « décadents » à cette époque, l'affranchissement *définitif* de la césure.

Il est vrai que cette année-là parurent les *Complaintes* de Jules Laforgue, et qu'en une petite revue, *La Vogue*, morte depuis, furent imprimées, un an après, pour la première fois, *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud. M. Gustave Kahn publia aussi en 1886 et les années suivantes, tant dans *La Vogue* que dans la *Revue indépendante*, ses diverses théories sur la poétique et la métrique, corroborées par des poèmes qu'on retrouva en 1887 dans *Les Palais Nomades*. Ces différentes œuvres en effet attestaient souvent une conception du vers sans césure ; mais c'étaient des phénomènes alors isolés dont l'influence rythmique ne se fit sentir que plus tard.

A cette époque, les poètes se disant novateurs et disciples plus ou moins de Verlaine n'étaient pas plus, dans leur ensemble, affranchis du passé que

1. Chez Vanier.

leurs aînés, les prédécesseurs mêmes de Verlaine. Par exemple, prenons *Centon* (1886) de M. Charles Vignier qui passait pour un absolu verlainien : et parmi les quelques rares alexandrins qui surnagent au milieu des vagues imitations des rimes et des petits rythmes de l'original poète, au hasard nous lisons :

Vague comme un contour de brume qui s'élève,
Au fond d'un bois morose, un faune alourdi d'ans
Erre mélancolique et regrettant son rêve.
Les yeux encore empreints de souvenirs ardents...

Il y a six strophes dans le poème *Automne* dont celle-là est la première ; et le même bercement les marie entre elles. Si nous en exceptons le sonnet *Un séculaire lys...* où se concentrent la plupart des coupes bonnes et mauvaises de Verlaine, presque tous les autres rythmes alexandrins appartiennent à Racine.

On pourrait multiplier les exemples de cette prédominance du bon vers romantico-classique dans toutes les œuvres de l'époque, cependant que M. Jean Moréas — en un manifeste[1] ! — expliquait ainsi le rythme de la poésie nouvelle : « L'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné... L'alexandrin à arrêts multiples et mobiles... » Et, pour soutenir cette brève compréhension du renou-

1. Le *Figaro*, septembre 1886.

veau rythmique, il en référait simplement le lecteur à ce passage du *Traité* de Théodore de Banville que nous avons cité lors de notre analyse des rythmes ternaires : « En réalité, la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe... etc., » restreignant le rôle de Verlaine en cette phrase : « M. Paul Verlaine brisa en l'honneur du mouvement actuel les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avait assoupli auparavant. » — Ce fut pourtant bien à Verlaine que M. Jean Moréas fut redevable des quelques beautés rythmiques dont se parèrent les *Cantilènes*, les chants qui appuyèrent son manifeste, — à Verlaine seul dont il sut si mal percevoir les découvertes, qu'il honora d'une si étrange injustice.

De 1886 à 1889 se signalèrent *Les Gammes* de M. Stuart Merrill, *Les Paradis* de M. Georges Vanor, surtout *Les Cygnes* de M. Francis Viélé-Griffin et *Episodes* de M. Henri de Régnier. Mais, rythmiquement, ces poèmes n'ajoutèrent rien à la vie traditionnelle des poèmes antérieurs. C'étaient toujours les mêmes dédicaces aux inspirateurs premiers d'une franche rénovation, aux Paul Verlaine toujours, aux Stéphane Mallarmé ; — c'étaient les mêmes *Pour le lecteur*, dans cet esprit-ci :

« Une chose apparaît intéressante et, peu s'en faut, géné-

rale quand on considère le mouvement poétique actuel ; c'est ce que certains ont appelé « l'extériorité » du vers :

C'est le vers libéré des césures pédantes et inutiles ; c'est le triomphe du rythme ; la variété infinie rendue au vieil alexandrin, encore monotone chez les romantiques ; la rime libre enfin du joug parnassien, désormais sans raison d'être, redevenue simple, rare, naïve, éblouissante d'éclat au seul gré du tact poétique de celui qui la manie ; *c'est la réalisation du souhait de Théodore de Banville :* « Victor Hugo pouvait, lui, de sa puissante main, briser tous les liens dans lesquels le vers est enfermé, et nous le rendre absolument libre, mâchant seulement dans sa bouche écumante le frein d'or de la rime... »

Puis, comme exemples de « libérations de césures pédantes et inutiles », on trouvait en tournant la page des suites de vers parfaitement monocordes, qu'éclaircissaient à peine çà et là, comme jadis, quelques ternaires ou quelques enjambements.

Ce n'est pas sans doute que des pages ne puissent point parfois témoigner d'une franchise de ces ternaires plus absolue que chez les romantiques, — et acquise déjà par Verlaine ; mais elle ne rompait toujours pas assez souvent la monotonie primitive, l'uniformité prédominante du rythme binaire. Et aussi, quand une variété rythmique la rompait, c'était quelquefois par des moyens malheureux, telle que par cette forme fréquente (dont un grand tact a préservé Verlaine) qui consiste, après avoir gardé l'intégrité du premier hémistiche, à faire

d'une finale muette la première syllabe du second, ainsi :

L'arbre de la scien — ce du bien et du mal.
L'aurore malveillan — te du mauvais délice.

sans que la voix puisse retrouver avant la fin du vers une tonique où s'appuyer pour quelque concordance. — Des fois, cette forme est rarement possible avec un relief tout particulier de la sixième syllabe dont l'éclat ou le prolongement fait croire à l'existence d'une syllabe suivante non muette, comme :

Vers la Forêt né*fas* — *te* vibre un cri de mort.

L'arythmie cependant est certaine et d'autant plus forte, lorsque ces sortes de vers sont encadrées, ainsi qu'il arrive à l'ordinaire, de purs alexandrins classiques.

A cette époque, les novateurs employaient bien aussi à l'imitation de Verlaine les mètres impairs ; mais ils les laissèrent honteusement boiter sans ravir au précurseur ces secrets de légèreté ondoyante dont il sut souvent les animer.

Ces constatations n'incriminent en rien la valeur *poétique* des œuvres ; nous les tenons au contraire, *les Cygnes* et *Episodes* surtout, en la plus haute

estime. Nous aimerions pouvoir en louer tout au long la sève vivace et fraîche, la jeune force de vie ; en détailler les pensées, leurs splendeurs et leurs délicatesses harmoniques ; mais l'oubli ne doit pas venir de l'unique objet de cette étude : du rythme seul, — la plus importante base de l'art métrique, que dans leur reconstruction incertaine les réformateurs laissaient encore chancelante.

Pour plus de preuves on n'a qu'à lire la plupart des citations données par M. Charles Morice dans les *Formules nouvelles* de sa *Litterature de tout à l'heure*[1] : ne sont-elles pas toujours en leur plus grande partie tributaires de la rythmique racinienne?

1. Perrin, 1889.

IV

LE MOUVEMENT RÉFORMATEUR : DEUXIÈME PHASE

Conclusion et conséquences suprêmes des théories de Banville : principales théories des novateurs. — La prose et la forme métrique. — Rythmes de prose et *vers libres*. — Les *laisses rythmiques* de MM. Henri de Régnier et Francis Viélé Griffin. — L'esprit scientifique et les théories nouvelles. — Conclusion.

Les mêmes poètes dont on vient de suivre les incertitudes ne tardèrent pas à s'apercevoir des désaccords qui séparaient leurs œuvres de leurs théories. Alors, comme ces timides brusquement honteux de leur faiblesse, ils fermèrent les yeux et se jetèrent aveuglément aux plus inutiles audaces. C'est ainsi que ce furent ces indécis de la première phase qui, après Mlle Marie Krysinska, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue et Gustave Kahn, prirent un radical parti, et, d'une nécessaire réforme, logique et féconde, firent une révolution arbitraire, — en considérant le rythme non comme une dépendance du nombre, mais comme une libre part du mouvement infini pouvant prendre vie et forme sans

autre élément constitutif que sa puissance d'impulsion.

On ne s'étonnera pas de l'intransigeante extrémité de cette théorie vague, si l'on se rappelle le point de départ donné par Banville sur le jeu de la césure et les objections qui y ont été opposées. De sa fausse conception de l'alexandrin moderne, de son irrationnelle analyse des variétés rythmiques ternaires, augmentée de ses souhaits de liberté absolue pour le vers de l'avenir, on peut admirablement se rendre compte des progressives déductions qui amenèrent les poètes à cette conclusion hasardée.

Du principe général qu'elle formule dérivèrent d'effectives conséquences. On arriva, en bien des cas, à considérer le rythme comme existant :

1° Dans et par la seule totalité indivisible de l'alexandrin ;

2° Dans et par d'ininterrompues successions non ponctuées d'alexandrins indivisibles, — successions déterminées par les seules parités phoniques des rimes ;

3° Dans et par d'infinies successions de syllabes, tantôt dépassant, tantôt ne dépassant pas la longueur des mètres possibles, et seulement limitées par des assonances plus ou moins lointaines.

Ces conséquences étaient fatales et se déduisent

les unes des autres. Théodore de Banville, après n'avoir réussi par sa technique qu'à faire perdre le sens de l'unité sans faire retrouver une variété nouvelle, avait ajouté :

« Osons proclamer la liberté complète... Que l'oreille décide seule... subtilisée par les plus douces caresses de la musique. » Et ces paroles sybillines, corroborées des quelques principes que nous avons analysés, répondaient mal à ce très juste appel : « J'aurais voulu *substituer la science, l'inspiration, la vie toujours renouvelée et variée à une loi mécanique et immobile.* »

Sur ces déclarations adroitement ravivées refleurit l'espoir des disciples qui dépérissait (ils le sentaient bien), sans la franche rénovation d'un véritable résultat, dans la recherche d'une structure nouvelle de l'alexandrin. Abandonnant le maître à sa forme ancienne, abandonnant même la base d'un vers fondamental, ils crurent rencontrer l'inépuisable richesse d'une mine rythmique en s'efforçant de réaliser les vœux de Banville en dehors du nombre. Et à ces vœux proclamés leurs échos répondirent :

« *Le vers est libre;* — ce qui ne veut nullement dire que le vieil alexandrin... soit aboli ou instauré ; mais — plus largement — que *nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique ;* que, désormais comme toujours, mais consciemment

libre cette fois, le poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être, sans que M. de Banville ou tout autre « législateur du Parnasse » aient à intervenir... (*Francis Viélé-Griffin*[1])

« Considérez que le long repos fixe par quoi le décasyllabe et l'alexandrin sont suspendus les distingue rythmiquement de tous les autres vers français. Or *allonger* (*jusqu'où? La nécessité musicale en décidera en chaque occurrence*) *l'octosyllabe* conformément à sa césure muable... Ce dont nous voulons enchanter le rythme, c'est la divine surprise, toujours neuve! » (*Jean Moréas*[2].)

« Chaque sensation, chaque aspect de la représentation *se synthétise* en *strophes*, les apparences un peu semblables, en des strophes un peu semblables, les sensations adventices en *une sorte de récitatif déclamé sur des assonances et des valeurs de consonnes et de voyelles*. » (Georges Vanor d'après *Gustave Kahn*[3].)

« ... Ceci nous amène à considérer le vers selon son autre objectif : l'oreille. *Ici la théorie n'a pas à intervenir :* « Poète est maître chez soi. » (*Francis Viélé Griffin*[4].)

« La liberté la plus grande : *qu'importe le nombre du vers, si le rythme est beau?* L'usage de l'alexandrin classique suivant les besoins... » (*Henri de Régnier*[5].)

« *Le vers est partout dans la langue où il y a rythme,* partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des

1. *Joies*, préface, 1889.
2. *Le Pèlerin passionné*, l'Auteur au lecteur, 1891.
3. *L'Art symboliste*, 1889, p. 26.
4. *Entretiens polit. et litt.*, 1er mars 1890.
5. *Enquête sur l'Évolution littéraire.* — *Écho* de Paris du 25 mars 1891.

journaux. Dans le genre appelé prose il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais *en vérité il n'y a pas de prose :* il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. *Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.* — Le vers officiel ne doit servir que dans les moments de crise de l'âme... Et les poètes actuels, au lieu d'en faire leur principe et leur point de départ, tout à coup l'ont fait surgir comme le couronnement du poème ou de la période ! » (*Stéphane Mallarmé*[1].) Sont-ce des vers ceci?

« Qu'est-ce qu'un vers? — *C'est un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée.* — Qu'est-ce qu'une strophe ? *C'est le développement par une phrase en vers d'un point complet de l'idée.* — Qu'est-ce qu'un poème ? C'est la mise en situation par ses facettes prismatiques, qui sont les strophes, de l'idée tout entière qu'on a voulu invoquer.

... Le *vers libre*, au lieu d'être comme l'ancien vers des lignes de prose coupées par des rimes régulières, *doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes.* La strophe est engendrée par son premier vers, le plus important en son évolution verbale. L'évolution de l'idée génératrice de la strophe crée le poème particulier ou chapitre en vers d'un poème en vers. » (*Gustave Kahn*[2].)

Par l'accord plus ou moins étroit de ces théories les poètes pensent agrandir le domaine de leur art, le sauver des atteintes de la foule à tout jamais ; bien au contraire, ils ne tendent qu'à sa

1. *Enq. sur l'Évol. litt.* — *Écho* du 14 mars.
2. *Enq. sur l'Évol. litt.* — *Écho* du 1er juillet, *Lettre* de M. G. Kahn.

destruction ; ils donnent des armes excellentes aux ennemis de la métrique.

A notre époque, surtout depuis la fin du romantisme, et depuis l'affermissement des lois fondamentales de la science moderne, de hauts penseurs, non point seulement des utilitaires absolus, mais de fins artistes, tel un Renan [1], nient, pour l'élargissement de l'art même en poésie, l'excellence du vers.

Ce n'est pas au nom de la raison qu'ils le rejettent, au nom de la sincérité de la pensée. Ils ne reprennent point la thèse bornée du XVIIIe siècle où, contre les vers, Lamotte-Houdard s'écriait : « C'est à toi, seule, Eloquence libre et indépendante, c'est à toi de m'affranchir d'un esclavage si injurieux pour la raison. » A cette époque Duclos disait encore : « Ces vers sont beaux comme de la prose ! » Et Beaumarchais, un peu plus tard : « Plus de vers ! arrière le compas de la césure et l'affectation de la rime ! » C'est dans le même esprit

1. Et beaucoup d'autres âmes de poètes, comme M. Melchior de Vogüé, et la plupart des romanciers, les anciens et les jeunes dont la pensée est exprimée en cette phrase de M. J.-H. Rosny : « Au surplus ces instrumentations seront de plus en plus secondaires dans des races de plus en plus intellectuelles possédant une haute musique effective et des arts plastiques merveilleux. » — *Revue indépendante*, crit. litt., juin 1889.

que de nos jours Alexandre Dumas fils a écrit (préface du *Bijou de la Reine*) : « Tu te contenteras de la prose. Elle seule dira bien ce que tu as à dire. Elle sied mieux maintenant que la forme rimée aux mœurs, aux passions, à l'esprit, aux coutumes de ton temps. » Nos philosophes esthéticiens ont depuis longtemps compris que la prose peut, aussi bien que les vers, enchaîner la pensée. Que de phrases où les plus grands prosateurs ont sacrifié la sincérité primitive aux fascinations de la plus vieille rhétorique ! Puis ils savent combien il est enfantin, sous prétexte de chemin de fer, d'électricité ou d'habit noir, de faire fi d'une forme d'art quelconque et de la croire dépendante des mœurs ou des modes d'un temps. Ils savent au contraire trouver *utile* la musique poétique du langage, la poésie pour la poésie, et ils l'aiment comme toute expression de la beauté, comme une nécessité suprême de tous les âges.

Seulement c'est au nom même de la poésie, au nom de toutes les possibles combinaisons musicales du langage qu'ils proscrivent toutes les formes des vers, tous les systèmes. Ils les regardent comme un vain effort de patience chinoise, comme un reste de vanité d'enfance en une humanité trop mûrie pour se complaire encore longtemps dans les jeux d'une harmonie étroite ; ils proclament à bref délai la déchéance définitive du vers, que remplaceront

les plus amples richesses harmoniques, les *infinies* combinaisons rythmiques *naturelles* de la prose. — Rappelons-nous que les poètes s'étaient déjà rendus complices des détracteurs de la forme métrique : nos primitifs en en faisant un bloc de fer massif, et pour des siècles inerte, nos derniers aînés en tirant de ce bloc un petit automate à la Vaucanson qui, plus disloqué que nature, singeait une prose de saute-ruisseau. Les novateurs actuels, tout en partant d'un point opposé, s'apprêtent par leurs dernières théories antiscientifiques à imiter l'inconséquence de leurs devanciers, à servir d'appuis aux prosateurs-poètes.

Un des importants problèmes esthétiques de l'heure présente est donc de savoir comment se doit soutenir la forme métrique au-dessus de la prose, — qui peut à son gré devenir métrique et rythmique, s'enrichir de ressources soi-disant infinies ; comment l'art des vers doit rester l'art par excellence de la poésie, un art spécial comme la peinture et la sculpture et aussi distinct de la prose que la musique. A cette phrase de Carlyle : « La forme métrique est un anachronisme, le vers est une chose du passé, » Guyau a scientifiquement et triomphalement répondu. On n'a donc pas à y revenir[1]. Il a eu le seul tort, capital, il est vrai, devant

195 +

L'alexandrin que Bayle appelle un cache-cotteau.

1. Voir ses *Probl. de l'Esth. cont.*, *loc. cit.*

les impuissances de l'école romantique, de vouloir que l'alexandrin classique suffise à l'avenir entier de l'art.

La connaissance s'est bien nettement précisée chez les nouveaux poètes de cette imperfection, de cet organisme trop rudimentaire du vieil alexandrin pour la vitalité puissante que le vers doit opposer à l'envahissement de la prose. Comment donc n'ont-ils pas compris qu'en rejetant pour le courant de la pensée la « *forme fixe* », c'est-à-dire le nombre délimité du vers officiel, qu'en ne le gardant que pour « *le couronnement du poème ou de la période* », qu'en se préoccupant ainsi du rythme en dehors d'un nombre principal fixe, ils s'écartaient d'une des lois fondamentales de *tous* les arts?

En effet, une grande part de la jouissance que nous offre la communication d'une œuvre d'art, qu'elle soit musicale, picturale même, ou autre, provient d'"*une unité de nombre, fournie par des rappels (jadis symétriques et rapprochés, aujourd'hui parfois simplement analogiques et plus éloignés) de certains mouvements ou de certains sons, de formes ou de couleurs particulières*. Autrement dit, il y a toujours une *dominante* * dont tous les arts visuels participent et à laquelle contribuent toutes les parties du tableau, de la statue ou du monument, et que pour les arts auditifs (dans toute ou une partie de l'œuvre) composent des *perceptions*

Vr. p. 198 (en note)

* Il faut que toutes les parties d'une oeuvre impriment une idée commune et concourent à produire une une sensation. Si elle devient ici ce qu'elle dit là, elle

fréquemment ramenées d'idées, d'harmonies, — et de *nombres restreints figurant des rythmes, suivis ou enchevêtrés, à des distances plus ou moins irrégulières*. En somme, c'est par une suite de répétitions perceptibles, mais non nécessairement symétriques, que l'unité de nombre s'acquiert.

Or les novateurs actuels, en dédaignant le nombre du vers, arrivent à ne pas s'inquiéter des conditions de la perceptibilité, à ne pas acquérir même l'incertaine unité de nombre de la prose. Ils arrivent ainsi à perdre de vue un des points essentiels d'une œuvre d'art, à déformer leur instrument de rythme au point qu'il serait aux prosateurs mêmes du plus nuisible usage, car la complète liberté rythmique de la prose — le principe que tout nombre peut constituer un rythme, revendiqué à juste titre pour les vers — n'implique nullement (comme dans leur mise en œuvre les nouveaux poètes sembleraient le faire croire) des successions de nombres *quelconques*.

Tout au contraire, remarquons, — ce qui donne une singulière force aux raisons d'être d'une métrique, — que si toute bonne prose peut se résoudre en des périodes rythmiques, le nombre dont se compose chacune de ses périodes n'excède guère en général celui de l'alexandrin[1] ; et il ne se porte

1. Ce qui prouve qu'une perception facile est aussi nécessaire en prose qu'en poésie, puisqu'on sait qu'une série de douze unités forme

Se tient elle-même. Que les parties par leur convenance mutuelle composent un tout par leur harmonie et s'accordent pour faire sur nous une impression unique. (Taine)

en quelques occasions rares qu'à quinze ou seize syllabes au plus[1]. Cela en dehors du parallélisme des versets bibliques, des pensées, des maximes, de tout ce qui resserre la prose en un raccourci symétrique, en une sorte de strophe carrée. De plus, c'est l'accent naturel, le développement logique du sens qui, en prose, crée le rythme. En poésie, de par l'obligation de rompre la monotonie d'une symétrie prolongée, l'accent naturel brise le dessin rythmique (car on a cru à tort que le génie de la langue française permettait au sens et au rythme de se retrouver en deux chemins différents). Les novateurs devaient donc au moins, en s'essayant à la liberté complète, laisser à l'accent naturel son rôle logique, ne pas vouloir qu'un nombre indéfini de syllabes ait une valeur rythmique sans un repos du sens coïncidant avec la fin de toutes les lignes inégales. Mais, loin de cette compréhension, ils ne se soucièrent en rien des lois secrètes auxquelles obéissent les rythmes prosés.

---

le dernier nombre aisément perceptible en son entier et le plus diversement perceptible par des groupes d'unités.

1. Il serait peut-être possible de montrer ainsi que toutes les combinaisons rythmiques de la prose sont loin d'être *infinies;* qu'elles présentent, comme la métrique, des retours constants des mêmes formules, avec cet énorme désavantage, au point de vue esthétique sur la métrique, qu'elle ne force point la pensée à faire un *choix* et à rendre ce choix *sensible.* Tout art n'est-il pas fondé sur *un choix plus ou moins raffiné* des multiples *effets répétés* de la nature?

Aussi va-t-on se rendre compte, en comparant des périodes rythmiques de prose avec des suites de *vers libres* (ainsi qu'ils dénomment leurs formes, selon une extension fausse de cette appellation), dans quel suprême état d'infériorité ils mettent la métrique, non plus par rapport aux concordances primitives du vieil alexandrin, mais en face même de ce que peut présenter encore d'imparfaitement, de *grossement* rythmique la prose.

Voici[1] un passage de Bossuet tiré de cette magnificence : le *Sermon sur la Passion :*

A la vue d'un tel excès de miséricorde
Y aura-t-il quelque âme assez dure
Pour ne vouloir pas excuser
Tout ce qu'on nous a fait souffrir par faiblesse,
Pour ne vouloir pas pardonner
Tout ce qu'on nous a fait souffrir par malice?

Ah ! pardon, mes Frères, pardon,
Grâce, miséricorde, indulgence
En ce jour de rémission ;
Et que personne ne laisse passer ce jour
Sans avoir donné à Jésus
Quelque injure insigne,
Et pardonné pour l'amour de lui
Quelque offense capitale.

1. Dans son ouvrage posthume, *L'Art au point de vue sociologique*, Guyau a donné d'assez nombreux exemples de proses rythmiques, depuis la Bible jusqu'à Zola. Si nous n'en extrayons pas nos citations, c'est qu'il n'a pas fait très exactement sentir tous les rythmes dans leurs éléments sensibles.

Du *Sermon sur la nécessité des souffrances :*

Allez donc, homme de douleurs,
Et qui êtes venu apprendre nos infirmités
Il n'y a plus de souffrances
Dont vous ayez désormais à faire l'épreuve ;
Votre science est consommée,
Vous avez rempli jusqu'au comble
Toute la mesure des peines;
Mourez maintenant quand il vous plaira :
Il est temps de terminer votre vie.

Après Bossuet tirer des exemples de J.-J. Rousseau, de Châteaubriand serait encore nous arrêter à des styles oratoires qui se meuvent en des balancements rythmiques accentués. — Contentons-nous des prosateurs contemporains et de ceux justement qui ont fui l'éloquence.

Voici du Flaubert, non du poète de *Salammbô* et surtout de la *Tentation de saint Antoine* où la concordance des rythmes est cherchée, mais du transcripteur de la vérité quotidienne dans *Madame Bovary :*

Ils s'en revinrent à Yonville
En suivant le bord de l'eau.
Dans la saison chaude,
La berge plus élargie
Découvrait jusqu'à leur base
Les murs des jardins,
Qui avaient un escalier de quelques marches
Descendant à la rivière.

Elle coulait sans bruit,
Rapide et froide à l'œil ;
De grandes herbes minces s'y courbaient ensemble
Selon le courant qui les poussait,
Et comme des chevelures vertes abandonnées
S'étalaient dans sa limpidité.
Quelquefois,
A la pointe des joncs,
Ou sur la feuille des nénufars,
Un insecte à pattes fines marchait ou se posait.
Le soleil traversait d'un rayon
Les petits globules bleus des ondes
Qui se succédaient en se crevant ;
Les vieux saules ébranchés
Miraient dans l'eau leur écorce grise ;
Au delà, tout alentour,
La prairie semblait vide.
C'était l'heure du dîner dans les fermes,
Et la jeune femme et son compagnon
N'entendaient en marchant
Que la cadence de leurs pas sur la terre du sentier,
Les paroles qu'ils se disaient,
Et le frôlement de la robe d'Emma
Qui bruissait tout autour d'elle [1].

Mais Flaubert avec son particulier amour de la phrase arrondit peut-être encore trop ses rythmes. Prenons des analystes purs, des abstracteurs qui courent au plus prompt, sans autre souci que celui de la notion, courte et vive, — les plus éloignés par conséquent de l'esthétique de la poésie.

Et dans Benjamin Constant nous lisons :

1. P. 103.

L'amour supplée aux longs souvenirs,
Par une sorte de magie.
Toutes les autres affections ont besoin du passé;
L'amour crée comme par enchantement,
Un passé dont il nous entoure.
Il nous donne, pour ainsi dire,
La conscience d'avoir vécu,
Durant des années,
Avec un être qui naguère
Nous était presque étranger.
L'amour n'est qu'un point lumineux,
Et néanmoins il semble s'emparer du temps.
Il y a peu de jours qu'il n'existait pas,
Bientôt il n'existera plus;
Mais, tant qu'il existe,
Il répand sa clarté
Sur l'époque qui l'a précédé,
Comme sur celle qui doit le suivre[1].

Dans Stendhal:

Le timide tempérament mélancolique
Parvient quelquefois à se rapprocher du sanguin,
Comme dit Montaigne,
Par l'ivresse du vin de Champagne,
Pourvu toutefois
Qu'il ne se la donne pas exprès.
Sa consolation doit être
Que ces gens si brillants qu'il envie,
Et dont jamais il ne saurait approcher,
N'ont jamais ces plaisirs divins,
Ni ces accidents,

1. *Adolphe*, ch. III.

Et que les beaux-arts,
Qui se nourrissent des timidités de l'amour,
Sont pour eux lettres closes[1].

Opposons à ces périodes rythmiques, engendrées par le seul élan de la pensée, et cependant d'une musique tantôt profonde, tantôt suffisante, ces « synthétisations en strophes », ces « sortes de récitatifs » des poètes réformateurs presque exclusivement férus de tant de préoccupations musicales. Nous lisons dans les *Palais nomades* de M. Gustave Kahn:

Les harpes sont éclatées, les harpes, hymnaires
Aux louanges des mains morbides de la lente souveraine,
Les rênes au long du char désorbité traînent.
Voici l'allégresse des âmes d'automne.
La ville s'évapore en illusions proches.
Voici se voiler de violet et d'orangé les porches
De la nuit sans lune.
Princesse, qu'as-tu fait de ta tiare orfévrée?

Les œillets charnels de baume s'éploient aux trous de la cuirasse
Les roseaux vers les moires de la robe étalée
Bercent, graciles, leurs chefs fleuris des espérances innées.
Des ailes voletantes attendent aux anses silentes de bonace
Et les reflets de ciel, frissons d'appel, accurvés aux psaumes [mémorés.
« C'est l'instant chétif de se réunir
Elle est venue, la souveraine,
Dans les épithalames, les forêts de piques et les cavales dans [l'arêne
Et les proues balançaient aux flots bleus, et les carènes.

1. *Physiologie de l'amour*, chap. LX. Du fiasco.

Au havre de paix de ses yeux si bleus, [joyeux[1]. »
Et cordelettes pourpres, et bandelettes blanches et sistres

D'autres strophes :

Elles quand s'afflige en verticales qui se foncent, le soleil,
« Pourquoi seules?
Pourpres banderoles
Où retirez-vous, vers quel fixe
Vos muettes consolations.
Etirements, affaissements, ô normes,
Quelle fleur d'inconnu fane inutile aux reposoirs de nos soirs
Où frémit et languit une attente d'espérance vaine[2].

Qu'aimais-tu, sinon sa souffrance
et sa lente marche en brèves morts
lent glissement aux suprêmes morts
et ses voix lointaines, et brusques nuits à ses prunelles, et
[brèves fragrances[3].

Voici des « vers libres » de Mme Marie Krysinska :

Et je revis le vieux jardin oublié, [d'enfance.
Ingratement oublié devant les jours clairs et monotones
Mais ce ne furent point les souvenirs de ce gris matin
Si gris et pourtant si clair,

Que je retrouvais au fuyant des allées,
De ce vieux jardin oublié.
Sur un royal couchant les maronniers étendaient
Leur tapisserie de haute lice.

1. *Les Palais nomades*, p. 132.
2. P. 137.
3. P. 154.

Ce furent des midis déments, les démentes heures.
Et les espérances envolées des jours proches —
Si lointaines !
Qui se levaient ainsi que des ombres maudites,
De leurs tombeaux ;
Et je crus entendre leurs connues antiennes, —
Menteuses antiennes.
Mais c'était seulement un crapaud,
Qui radotait[1].

Voici des « plasticités musiciennes » de M. Jean Moréas :

Dans la cité au bord de la mer, la cape et la dague lourdes
De pierres jaunes, et sur ton chapeau des plumes de perroquets
Tu t'en venais, devisant telles bourdes,
Tu t'en venais entre tes deux laquais
Si bouffis et tant sots, — en vérité, des happelourdes ! —
Dans la cité au bord de la mer tu t'en venais et tu vaguais
Parmi de grands vieillards qui travaillaient aux felouques,
Le long des môles et des quais[2].

Je dis à Amour, mon ennemi : Toi qui oses, page
Menu, prétendre sur moi quelque avantage,
Regarde le cimier que sur mon casque font [présage
Bel-Accueil aux vertes couleurs, et Beau-Parler, et l'œilladé
Des dames belles, qui débonnaires me sont[3].

Où sont donc en tout ceci « les nécessités musicales, qui ont décidé » de « l'allongement » des mètres ? En quoi ces « strophes » sont-elles « synthétiques », alors que « synthèse » veut dire en-

1. *Revue indépendante*, juin 1889.
2. *Le Pèlerin passionné*, p. 4.
3. P. 69.

semble, union parfaite, que toute union, tout corps solide ne peut être nécessairement formé que d'éléments définis dépendants les uns des autres, et alors que ces strophes ne présentent aucun élément créateur, — simples groupements arbitraires, symboles linéaires des rythmes qu'on voudrait percevoir ? Sont-ils beaux ces rythmes qui se succèdent *sans aucun souci du nombre*, comme si la beauté des rythmes les plus libres ne dépendait pas avant tout d'une mathématique de plus en plus subtile mais toujours rigoureuse, de successifs rapports de nombres, et ensuite de l'accord exact de ces nombres avec la pensée ? Cela est si vrai qu' « un » rythme seul n'a pas d'existence réelle : il est, pour ainsi parler, *en devenir ;* ou s'il existe et qu'il soit « beau », c'est qu'il est déjà par lui-même la synthèse de plusieurs petits rythmes qui sont ses éléments constitutifs perceptibles ; — encore peut-il perdre, avec *sa beauté*, *son existence*, selon les rythmes qui le préparent et qui le suivent. De ce que « partout dans la langue il y a des rythmes » qui « sont » ou plutôt peuvent engendrer des vers, il est faux d'avancer qu' « en vérité il n'y a pas de prose », attendu que ces vers ne sont que virtuels par l'incertitude de leurs entours rythmiques, et que ce qui constitue justement la prose est cette virtualité dont un art précis n'a pas dégagé la puissance.

Nous savons que la plupart des novateurs n'en-

tendent pas les termes de *synthèse*, de *rythme*, de *nombre*, etc., au sens exact et scientifique que tout théoricien leur donne. Ce sont pour eux des entités métaphysiques, des caractérisations psychiques qu'ils appliquent aux spiritualités d'une forme qu'ils croient pouvoir subtiliser à l'infini. Mais on ne peut admettre ces applications, puisque, disposant toujours leurs mètres et leurs strophes dans un certain ordre, ils les assujettissent ainsi forcément au nombre et au rythme pris en tant que principes de lois naturelles irréfragables. D'ailleurs le développement d'une forme selon ces lois n'a jamais nui à la psychique unité.

Il est donc antiscientifique, et d'une témérité qui pourrait être désastreuse pour l'avenir de toute rythmique, cet axiome de M. Stéphane Mallarmé : *Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.* Accepter comme loi ce paradoxe serait rendre les armes aux prosateurs, — et des armes dont ils pourraient se servir pour ruiner à bon droit l'inutile architecture d'une métrique qui n'offre plus même l'ordre naturel de la prose ; ce serait exalter comme esthétiques ces vagues reptations de lignes d'aucune correspondance auditive.

Et comment établiraient-ils cette correspondance, alors qu'ils font de l'oreille une complaisante contre nature ! Depuis qu'a retenti le grand coup de cloche de Banville : « Que l'oreille décide

seule ! » il n'est point de théories novatrices où il ne se répercute à certain moment sous des formes diverses.

Il faut pourtant s'entendre. Certes il est de toute clarté que l'oreille du poète est seule maîtresse des effets dont il compose son originalité rythmique ; toutefois elle ne l'est qu'à la condition de ne pas transgresser les lois physiologiques qui constituent son existence. Avant que les reines autocrates du vieux temps pussent gouverner, et fussent libres de leurs fantaisies, bien leur fallait gagner leur trône. Attendons ainsi que l'oreille soit sacrée souveraine par les lois qui, seules, lui donnent tous les pouvoirs de l'ouïe, lois qui se résument en deux mots : *La perception par la répétition*. C'est après cela seulement que nous sommes en droit de dire : « Que l'oreille décide seule ! »

D'aucuns des nouveaux poètes n'ont donc guère ce droit, puisqu'ils récusent ou du moins dédaignent le principe fondamental. Voyez la conception du vers de M. Gustave Kahn : « C'est un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée. » Peut-on concevoir définition moins précise ? et cela ne semble-t-il pas une évidence du seigneur La Palisse ? Car c'est simplement, et encore vaguement, définir en partie ou en totalité la plus ordinaire proposition. Le vers, né d'ailleurs sans doute de la proposition, est avant tout et toujours une

proposition, mais il n'est vers *que parce qu'il est autre chose ;* et cette autre chose est le rythme, dont cette définition n'éveille pas la moindre idée. M. Gustave Kahn ajoute, il est vrai : « Le vers libre, au lieu d'être, comme l'ancien vers, des lignes de proses coupées par des rimes régulières, doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes. » Voilà qui ne précise rien encore, bien au contraire. D'abord, l'ancien vers libre est si loin d'être « des lignes de prose », qu'il obéit à une symétrie rythmique toujours trop absolue, et n'importe quel membre de phrase « existera en lui-même par des allitérations, etc., sans que pour cela il puisse prétendre d'être sacré « nouveau vers libre ». Le nouveau vers libre ainsi compris n'existe pas, puisque aucun caractère rythmique n'en est déterminé.

« Oh ! les nuages, les merveilleux nuages ! » que perce et dégage d'un trait de sa lucidité précise (malgré les apparences et les obscurcissements passagers) Paul Verlaine. « La poésie est un clavier, le poète un artiste. Il peut tout en sortant de la traditionnelle routine, *en brisant les vieux moules*, *tirer des effets nouveaux*, *en inventant de nouveaux accords;* mais, s'il frappe au hasard ou à côté, le rythme a disparu, le son n'existe plus, l'imagination a dépassé le but à atteindre, et nous

pataugeons dans les vers de dix-sept, de dix-huit, de vingt-quatre pieds avec des métaphores d'une hardiesse incontestable [1] ».

Mais on aura remarqué que les poètes ont cru parfois éveiller la correspondance auditive par la rime. Bien que les novateurs la dépouillent de toutes ses richesses, qu'ils la réduisent à la plus primitive assonance, elle n'en conserve pas moins sur eux un malfaisant pouvoir. Elle est toujours pour certains la mère du rythme. Qu'elle se dresse à la fin d'une ligne, tant longue soit-elle, et selon eux, cela suffit pour que le rythme y naisse et s'y développe tout à l'aise ! Nous avons vu que rien n'est plus faux, et que même, en des suites d'alexandrins brisés, elle était impuissante à sauvegarder l'existence des rythmes. Pour ceux dont les vers libres sont blancs, ils ne se soucient pas plus que les autres des deux lois unies — fondement de toute rythmique — de la perception et de la répétition.

Ce qu'il y a d'étrange est qu'ils s'imaginent pouvoir assimiler leur révolution à la dernière évolution de la musique, qui a abandonné l'antinaturelle lourdeur des développements par symétrie pour l'unité vivante d'un enchaînement continu, où se lient et fusionnent en une marche

1. *Une conversation avec M. P. Verlaine.* — Le *Figaro* du 4 février 1891.

parfaite toutes les mélodiques, harmoniques et rythmiques mutations de l'idée. Tandis que les poètes croient obtenir « la divine surprise toujours neuve » en ne ramenant jamais, ou seulement à des intervalles trop éloignés pour la mémoire, les mêmes combinaisons, la nouvelle musique transforme sans la détruire la sensation de rythme, en frappant l'oreille par des *perceptions* très nettes d'initiaux schèmes créateurs, brefs et simples, *répétés* à l'infini (naturellement d'une façon irrégulière) dans le tissu musical. La plupart des *leitmotiven* de Wagner sont de simples figures rythmiques, courtes, et, par là, très marquantes, matrices fécondes de combinaisons multiples et en un point originel semblables. C'est ainsi que la « divine surprise » ne peut s'obtenir en tout art rythmique que par des *retours*, amenés, il est vrai, d'une manière inattendue, mais bien des retours de combinaisons pareilles, ce qui n'est en somme que la nécessité imposée à chaque artiste de forcer la mémoire à créer la conscience.

Aucune assimilation n'est donc possible entre cette logique et enrichissante liberté, et cette espèce d'abandon aveugle où se complaisent les poètes qui n'ont point cependant, comme les musiciens, pour les soutenir en quelque arbitraire dérogation, l'étayage de tant d'éléments divers, simultanément combinés.

Si cependant le désordre de la nouvelle métrique présente encore quelque harmonie, c'est que dans notre lecture nous obéissons aux rythmes naturels qui nous guident légèrement à travers les poèmes, en dépit des faux rythmes indiqués, c'est qu'une prose plus ou moins rythmique arrive à se reformer malgré les obstacles qu'elle rencontre. D'ailleurs les novateurs, souventes fois, se tiennent à peu près dans les limites de l'alexandrin ; mais rien ne prouve que même alors la prose ne parvienne pas à reconstituer des rythmes plus heureux. Voici par exemple une strophe de M. Moréas dont le récitatif offre sans conteste des suites de consonnances agréables :

Je naquis au bord d'une mer dont la couleur passe
En douceur le saphir oriental. Des lys
Y poussent dans le sable, ah, n'est-ce ta face
Triste, les pâles lys de la mer natale;
N'est-ce ton corps délié, la tige allongée
Des lys de la mer natale !

Ne serait-il pas permis de préférer à ces coupes, fixées en partie par les rimes, celles que dicte l'accent naturel en une prose logiquement rythmée ? Celles-ci :

Je naquis au bord d'une mer
Dont la couleur passe en douceur
Le saphir oriental.

Des lys y poussent dans le sable,
  Ah ! n'est-ce ta face triste,
Les pâles lys de la mer natale ;
  N'est-ce ton corps délié,
  La tige allongée des lys
    De la mer natale !

Telles sont les coupes que la diction commande selon le sens, — selon le vrai sens du rythme, et non selon une fantaisie visuelle adaptée au seul dessin de l'écriture. Notez que les rythmes ainsi traduits, s'ils achèvent d'occire des rimes déjà meurtries par l'enjambement, ne font que ressortir mieux la correspondance des assonances.

Bien des oreilles peuvent donc, sans être « trop ignorantes ou mal douées, méconnaître le charme [1] » des rythmes tels qu'ils sont présentés par les nouveaux poètes, pour n'en apprécier que cette flottante musique qu'avec elles entraînent toutes ondes verbales un peu denses.

Cependant, entre ces mauvaises combinaisons de proses rythmées, inférieures à la rythmique prose naturelle, et cette prose même, il y a place, en dehors d'une mesure principale, pour quelque incertaine métrique d'une appréciable nécessité.

1. Ch. Morice, *Le Symbolisme*. — Le *Gaulois* du 13 février 1891.

Un des particuliers caractères de la prose est de donner, malgré une détermination de rythmes exacte, telle que nous l'avons marquée dans les exemples précédents, une impression dernière de fluidité indistincte qui conséquemment vous empêche d'être vraiment sensible aux rapports des rythmes avec les pensées. Lorsqu'on détaille un paragraphe, les rythmes vous apparaissent nets et clairs ; mais, emportés dans la lecture de la page entière, ils s'effacent, ils ne *rendent* plus. C'est que le manque absolu d'un choix dans les balancements de nombres affaiblit la portée des accents toniques et rythmiques ; — et que ce sont ces affaiblissements irréguliers et successifs qui donnent l'allure prosée.

Ainsi dans les cas où l'on voudrait produire des effets spéciaux, où il ne serait pas conforme à la pensée d'obéir à une métrique précise, tout élargie qu'elle fût et dépendante du choix le plus complexe, où toutefois serait nécessaire une incertaine sensation de rythme, comme un enveloppement d'harmonie, on pourrait rendre aux accents toute leur valeur, et par des moyens divers capter les rythmes prosés en une suite différant véritablement de la prose. C'est ce que nous appellerions, d'un terme dont on dénomme les tirades monorimes des chansons de geste et qui définirait la chose d'un mot, des « *laisses* » *rythmiques*.

Deux poètes, malgré l'imperfection de leurs théories un peu sommaires, si supérieures pourtant aux élucubrations parentes, MM. Henri de Régnier et Francis Viélé-Griffin, ont su maintes fois se servir très heureusement des laisses rythmiques. Mais c'est par des moyens différents qu'ils arrêtent leurs rythmes sur la pente des proses. D'abord M. Viélé-Griffin ne dépasse presque jamais la borne des douze syllabes de l'alexandrin, ce que souvent ne craint point de faire M. de Régnier. Aussi ce dernier retient-il ordinairement ses rythmes en des strophes de quatre, cinq, six et huit vers par plusieurs liens de rimes ou d'assonances fortes et redoublées, par des entrelacs de vers indéterminés et d'alexandrins classiques :

En allant vers la Ville où l'on chante aux terrasses
Sous les arbres en fleurs comme des bouquets de fiancées
En allant vers la Ville où le pavé des places
Vibre au soir rose et bleu d'un silence de danses lassées
Nous avons rencontré les filles de la plaine
Qui s'en venaient à la fontaine
Qui s'en venaient à perdre haleine
Et nous avons passé !

La douceur des ciels clairs vivait en leurs yeux tristes
Les oiseaux du matin chantaient en leurs voix douces !
O si douces avec leurs yeux de bonne route
Et si tendres avec leurs voix de colombes indicatrices[1]...

1. *Poèmes anciens et romanesques.* — Scènes au crépuscule.

De cette manière chacune des strophes est équilibrée, et néanmoins l'ensemble du poème n'est qu'une laisse (un peu soutenue) par suite des irrégularités successives et constantes des rimes, des vers et des strophes.

M. Viélé-Griffin ne procède pas ainsi. Sans s'inquiéter d'un groupement strophique (à moins de quelque chanson intercalée), il laisse absolument courir les rythmes au long du poème. Seulement, afin de les rendre sensibles, il fait sonner leur marche à petits pas de un à huit syllabes, de préférence à de plus longs, et marqués encore de quelques faibles rimes.

Flavie,
Je l'ai revue, un soir,
Près de la source où je vais boire au soir
Depuis de longs vieux jours de vie
Menant mes porcs;
Elle s'est penchée à boire à sa main en coupe;
Je n'osai lui parler, songeant aux jours d'alors;
Mais comme je lui dis : Flavie !
Parlant de l'autre vie,
De Marc et Lise et de la troupe,
De ce qu'ils diraient en me voyant là
Avec mes pourceaux et mon vêtement
Et mon épieu pour toutes armes,
Elle me regarda si tristement
Que je sentis de chaudes larmes :
O pauvre cœur, dit-elle et s'en alla.
Souvent, toute une nuit, j'ai songé à cela[1].

1. *Diptyque, Le Porcher.*

Voilà bien une délicieuse captation de rythmes de prose. On voit que le poète va à la ligne « à chaque complément de l'idée »[1] ; qu'il proscrit tout enjambement par le fait, et ne poursuit pas à l'aventure d'interminables dessins linéaires.

Pourquoi n'est-il pas toujours conséquent avec lui-même? Ainsi au début du poème, la suite des rythmes ne donne qu'une jolie prose curieusement assonancée, comme il est souvent usité parmi les prosateurs un peu musiciens :

Ici, parmi les chênes.
L'ombre est un miroir étrange
De rêveries
Et toutes les fleurs sont telles qu'elles vivent
De vieilles vies
Pensives ;
Et quand je songe, en regardant les plaines
Là-bas, qui roulent par-delà les branches, basses
Comme une frange,
Il passe des cortèges d'heures oubliées
— Ou presque — car voici que je suis vieux :
Elles passent
Vers les collines ensoleillées
Comme en chantant
Comme des filles et des jouvenceaux,
Et je ferme les yeux... .

La différence entre ce passage et le précédent est frappante. Beaucoup de mots ici ne sont mis en valeur que pour les yeux. Par exemple dans :

1. F. Viélé-Griffin, *Entretiens politiques et littéraires*, 1er mars 1890.

« L'ombre est un miroir étrange — *de rêveries*, » l'oreille ne saisit point le relief du deuxième petit vers, parce que *le complément de l'idée* ne finissant qu'après « rêveries », la rime de « frange », six vers plus loin, n'est pas assez rapprochée pour faire sentir la fin d'un rythme au mot « étrange ». — « Et toutes les fleurs sont telles — qu'elles vivent de vieilles vies pensives » sont les coupes que, selon la logique du poète, cette phrase demanderait à rythmer : les accents forts de *telles* et de *sives* ruinant les valeurs même rimées des autres. — Des démarcations de rythmes comme celles-ci : « Là-bas, qui roulent par-delà des branches basses — Comme une frange » sont tout à fait fausses, même si la rime de « passent » (quatre vers plus loin) était capable de les rendre sensibles, car on ressentirait alors le heurt d'un enjambement absolu. Hélas ! ces phénomènes se présentent trop souvent, et pour quelques bonnes laisses rythmiques vous avez bien des pages de prose, — oh ! mais d'une prose enlaçante.

Nous nous permettrons d'avoir un autre grief contre M. Viélé-Griffin et aussi M. de Régnier : tantôt, dans une suite de rythmes indéterminés, de déterminer avec trop de prédilection des nombres impairs, alors que les rythmes pairs, les plus naturels, sont rencontrés d'instinct, avec le plus de fréquence dans toutes les formes du mou-

vement ; tantôt, au milieu de solides alexandrins d'habitude carrément classiques, de laisser le vide brusque d'un impair isolé. Quelle que soit la liberté laissée aux rythmes, elle ne comporte pas tant de brutalité dans les rapports de nombres, tant d'abandon fantaisiste ; et il est fâcheux qu'à une forme d'art justifiée se mêlent quelques inconséquences, qui la compromettent.

Puis, du moment que MM. de Régnier et Viélé-Griffin ont cru devoir adopter pour le courant de leurs poèmes la forme la plus éloignée du rythme symétrique, il est étrange que, lorsqu'ils emploient l'alexandrin, ils le scandent — à l'ordinaire — (M. Viélé-Griffin surtout) de la primitive césure. Cette antinomie achève de faire paraître les laisses trop abandonnées, et ne pourrait guère fournir la base d'une rénovation[1].

1. Plusieurs poètes autres que MM. Griffin et de Régnier se sont servis avec le même bonheur et la même inconséquence des laisses rythmiques. Mais dans cette étude d'un caractère général nous n'avons à signaler que ceux qui, suivant nous, sont de tous les types les plus achevés. Nous pensons d'ailleurs, à l'encontre de l'opinion courante, que les œuvres des poètes novateurs sont de beaucoup supérieures à leurs théories. Il suffit de les lire d'un peu près, et de ne pas croire l'œuvre un précipice pour quelques crevasses qui s'y ouvrent. Le nombre des beautés de détails y est incroyable. Par exemple, cette laisse rythmique est parfaite et charmante, de M. G. Kahn, dont nous réprouvons énergiquement la fausseté et l'excessivité théoriques et pratiques :

Danse sans rêve et sans trève;
Il n'est d'inutiles ébats
Que ceux que tu dansas pour moi
Oh toi l'exsangue, oh toi la frêle, oh toi la grêle
A qui mes baisers

'ailleurs ces laisses ne doivent pas être ainsi habituelles ; d'un emploi rare, elles seraient réservées forcément ou aux impressions vagues et de transition, ou aux *moments de crise de l'âme*, selon l'expression de M. Stéphane Mallarmé. Mais M. S. Mallarmé l'applique à contre-sens à l'alexandrin classique qui, par sa lourde pondération, son ordonnance simple, ne peut être au contraire que le refuge de toutes les émotions calmes les plus opposées à l'état de crise. Un désordre verbal, une impuissance complète à atteindre une concordance aussi régulière que celle de l'alexandrin est la fatale conséquence de ces moments extrêmes où l'esprit, serait-ce dans le rêve, touche à quelque paroxysme. Il ne faut pas oublier la définition d'Herbert Spencer : « Le rythme... est une idéalisation du langage naturel à l'émotion, et qui, on le sait, est plus ou moins cadencé, *si l'émotion n'est pas trop violente*[1] .» En poésie, par le fait même de la traduction de nos idées ou de nos sentiments en périodes rythmiques, toute violence, toute crise

Firent un tapis triomphal rosé
Des aurores où nous menâmes
Nos pas, nos regards et nos âmes,
Nos sens jaloux, nos âmes grêles,
Tu demeures la ruine éclairée par les torches
Tandis que les grands vents ululent sous les porches
Soufflétant de folioles errantes les écussons.

Les Palais nomades. — Mémorial, I, p. 130.

1. *Essais, Philosophie du Style.*

est exclue, — à plus forte raison avec l'alexandrin surtout classique.

Il fallait s'étendre sur toutes ces dernières entreprises rythmiques, bien que le rappel des premiers principes eût suffi à les faire rejeter. Car ces derniers temps, comme on leur a accordé une importance non justifiée par un examen approfondi, que l'incontestable autorité théorique de M. Mallarmé les soutient, que parmi les novateurs plusieurs témoignent poétiquement d'une invention très personnelle, il était nécessaire de mettre ces entreprises bien en lumière, et d'en montrer le vide fondamental, si dangereux pour l'art devant l'action envahissante de la prose.

On nous accusera sans doute de dogmatisme, de ne pas *sentir* des effets d'art inanalysables qui se font comprendre par d'obscures, mais certaines communications sympathiques. Certes il est évident que le dogmatisme des idées ou des sensations est, en tout art, funeste et inadmissible ; mais ce n'est point du dogmatisme de vouloir qu'un art ne laisse point, sous prétexte de transformations, aller les émondages nécessaires jusqu'à la destruction de ses racines, — des profondes racines qui lui permettent de vivre et, seules, d'éternellement refleurir.

Depuis moins d'un quart de siècle, peinture, sculpture et musique ne se transforment que pour s'accorder mieux avec les plus récentes découvertes psycho-physiologiques de la science. Dans les manifestations sérieuses, dégagées de tout le charlatanisme présomptueux qui envahit si facilement une époque de transition et d'incertitude comme la nôtre, elles atteignent à une pénétrante intensité d'observation ou de rêve par une union plus intime avec les lois de la nature[1]. Seule la poésie rythmique, en s'écartant des conventions anciennes trop étroites, a tâtonné en aveugle, pour tomber dans le néant. Autant les artistes ont raison de rejeter la science comme matière d'art, autant ils ont tort de ne pas s'en préoccuper dans l'étude du *métier*. On peut dire qu'une œuvre d'art traduisant excellemment une nouvelle manière de voir ou de sentir est toujours le résultat d'un juste instinct scientifique.

Cependant les poètes ne se sont pas fait faute d'invoquer la science à l'appui de leurs théories, et dans un langage qui en remontrerait au plus abstrait des savants. Seulement leur science n'a comme point de départ et n'énonce que des absolus. Ils considèrent les éléments dont

1. Voir l'*Optique physiologique* de Helmholtz, l'*Esthétique du mouvement* de Souriau, et en appliquer les théories aux impressions éprouvées devant un tableau de Monet, une statue de Rodin.

ils doivent se servir, le rythme et la langue par exemple, dans leur essence pure ; ils oublient que ces éléments ne sont plus à l'état d'un initial principe de vie ; qu'ils sont des êtres depuis longtemps actifs et formés ; que l'organisme équilibré de ces êtres a une longue histoire dont dépend leur existence présente, et dont il faut ménager l'influence logique pour ne pas compromettre à jamais le perfectionnement de leur évolution [1]. Ils appellent encore la science à leur secours comme M. René Ghil [2] (dont la philosophie générale cependant n'est pas absolument absurde), pour des transpositions d'art où elle n'a que faire, et qui sont les fruits creux de ces illusions si facilement créées par nos habitudes d'analogies superficielles.

Quel argument les poètes donnent-ils entre autres pour renier ou du moins pour reléguer loin de l'action l'alexandrin ? C'est que l'obligation d'amalgamer d'avance mentalement les syllabes qui doivent s'appliquer aux douze temps du vers est une nécessité ridicule et humiliante ! Comme si d'abord tous les mètres, toutes les coupes

1. Voir l'*Esthétique du Verbe* de M. Gustave Kahn ; les *Notes sur Mallarmé*, p. 18, par M. Téodor de Wyzewa. *L'Art symboliste* de M. Georges Vanor, etc... (Vanier, éd.).

2. Voir le *Traité du Verbe* (Vanier) et la *Méthode évolutive instrumentiste* de M. René Ghil. (*Revue indép.*, mai 1889.)

rythmiques, fussent-elles entrecroisées aussi librement que possible, n'astreignaient point à des combinaisons semblables ! Ensuite tout art ne repose-t-il pas (puisqu'on est tenu de rappeler toujours ce lieu commun) sur un fonds de conventions plus ou moins étendues, c'est-à-dire sur quelques choix de moyens, déterminés par des conditions scientifiques, irréfragables et éternelles. Le peintre considère-t-il comme une infériorité de son art qu'il soit obligé de fixer d'avance, avec toutes les recherches et les accommodements que cela comporte, la dimension de sa toile ? Le musicien, la mesure nécessaire à l'eurythmie de sa pensée ? Si peintre et musicien peuvent, au gré d'une idée nouvelle, changer leur mode d'expression, le poète dispose de la même liberté. En somme, il est reconnu que toute *expression* d'art est une condensation de l'émotion, de l'idée, de la sensation, ou du sentiment créateur, un « triple extrait » qu'on ne prépare (bien avant, il va sans dire, l'exécution immédiate tout intuitive) qu'avec une discipline profonde : il s'agit seulement d'empêcher cette discipline d'obéir à un formulaire stérile et non revisable, de se contenter de règles préconçues ne s'élargissant pas jusqu'aux confins de la nature.

Le nombre général douze, dont dépendent les rythmes de l'alexandrin, étant établi par toutes les sciences qui gouvernent le rythme poétique —

la phonétique, l'esthétique, l'histoire, — comme un des plus heureusement malléables et le plus apte à former une longue série, les poètes devaient donc s'appliquer non à le réserver pour des cas extrêmes, mais, d'une part, à rejeter la discipline classique qui en stérilise toutes les propriétés; de l'autre, à découvrir une discipline nouvelle d'après une naturelle évolution, d'après la science, et non point d'après quelque funeste empirisme [1].

Nous voici au terme de l'évolution du rythme

1. Le manque d'un véritable sens scientifique chez les novateurs se marque en bien des signes extérieurs. Ainsi, ils croient conserver mieux l'unité psychique d'une strophe en la soustrayant à toute ponctuation; tantôt ils gardent, tantôt ils enlèvent la majuscule initiale des mètres, croyant par ce dernier moyen provoquer mieux une impression de fluidité. Pour la même raison, sans doute, ils ne disposent pas les lignes successives des rythmes proportionnellement à leur longueur. En ce dernier cas, ils ont pour excuse l'imitation de certaines versifications étrangères; mais nous n'en croyons pas moins le procédé contraire à la raison, attendu qu'il augmente l'effort du lecteur en ne le guidant pas sur le rapport des rythmes entre eux. Or il est de toute évidence qu'un artiste doit éviter dans la communication de son œuvre ce qui peut en retarder l'intelligence, et ne pas en obscurcir l'extériorité. C'est ainsi que les musiciens, loin de diminuer les signes matériels qui facilitent la lecture, accumulent les indications qui permettent à l'œuvre de se montrer en pleine lumière, et au lecteur d'avoir son entière liberté d'esprit, en dépensant la moindre somme d'effort possible. — Les poètes nouveaux ne semblent en aucune façon se préoccuper de ces questions. Ils s'inquiètent de l'effet visuel par des originalités de dispositions et des contre-parties purement arbitraires des habitudes anciennes, mais le font aux dépens du véritable résultat harmonique et esthétique.

poétique. On vient de voir que la nécessité de son renouvellement s'est imposée plus consciemment que jamais à un grand nombre de poètes contemporains. Or, par eux-mêmes, l'alexandrin classique romantisé triomphe toujours. Tandis qu'une moitié de leurs œuvres déborde en des *proses* que renierait la prose commune; l'autre moitié traîne encore le vieux rythme ; cependant, si l'ancien rythme ne convient plus au mouvement des pensées, il ne convient pas plus en une série de dix ou vingt vers qu'en toutes les suites d'un même ouvrage? — Seul donc Verlaine par la pluralité et les séries si subtilement combinées de ses ternaires avança d'un degré l'évolution rythmique ; son œuvre offrait de fécondes indications; mais elles ne furent pas exactement comprises des poètes[1] qui, enchaînés aux fausses théories du maître Banville, ne les purent suivre. L'enjambement, l'idée que le sens peut prendre une route indépendante de celle du rythme, fût-il le plus complexe possible, ajoutée à la préoccupation d'éthériser leur forme à l'égal de leur pensée, finit par égarer les novateurs loin de toute forme

1. Si ce n'est de M. Ernest Raynaud : lire *Les Cornes du Faune* (fév. 1891) dont, il est vrai, les vers sont un peu trop décalqués dans la manière de Verlaine, et où, comme chez le précurseur, se retrouve la prépondérance absolue du ternaire 4-4-4 et du binaire classique.

sensible. Et comme le disait judicieusement M. Ferdinand Brunetière dans un article sur le *Symbolisme contemporain* : « En poésie comme ailleurs la forme sera toujours une partie considérable et constitutive de l'art. Or elle n'existe évidemment comme forme qu'autant qu'elle est non point du tout pensée ou conçue, mais effectivement sentie comme forme [1]. »

On pourrait donc créer des suites nouvelles infiniment souples de *réelles* formes rythmiques? Mais sur quelle base ?

1. *Rev. des Deux-Mond.*, 1er avril 1891.

QUATRIÈME PARTIE

Achèvement naturel de l'évolution rythmique
Méthode et poèmes

QUATRIÈME PARTIE

Achèvement naturel de l'évolution rythmique
Méthode et poèmes

MÉTHODES NE PARTICIPANT PAS DE L'ÉVOLUTION : LEUR EMPIRISME

On a cherché de tout temps au vers français des bases nouvelles, et presque de tout temps, en dehors du génie de la langue et d'une logique réforme évolutive. Le sentiment d'une imperfection première de notre système rythmique était dominé par l'idée d'imiter la soi-disant perfection de la métrique grecque : aussi n'avait-on pas conscience de ce qui pouvait être, et l'on s'efforçait à des révolutions puériles. Les grands poètes d'ailleurs en furent causes : ils ne transformèrent la forme poétique qu'en régénérant la langue ; Ronsard, Victor Hugo lui-même furent des rythmiciens timides ; c'est qu'en somme ils étaient plutôt des *écrivains* que des *chanteurs*. Leur oreille était juste, certes,

mais simple et un peu facile, plus amie des marches militaires que des profondes musiques, au surplus pressée d'être satisfaite par cette hâte de la pensée, favorisant l'habitude, qui empêche tant d'artistes de parfaire une plus entière création.

A des poètes mineurs, moins poètes que savants, à des érudits quelque peu aventureux, incomba donc la tâche, vaguement désirée de tous, de tenter des réformes que devait rendre stériles l'empirisme de leur conception initiale.

Le premier moyen, le plus simple qu'on trouva pour sortir de la tradition, fut de dépouiller les vers de toute rime, de les rendre *blancs*. Dès le xve siècle, Henry de Croy[1] réprouve avec énergie les vers blancs, et les appellent des *baguenaudes*, autrement dit des niaiseries. Au xvie siècle, les arts poétiques de Fabri et de Sibilet en parlent encore pour les condamner avec mépris. Parfois cependant Ronsard, Du Bellay baguenaudent. — Deux siècles plus tard, Voltaire s'en occupe, et Marmontel compose une partie de ses *Incas* en vers blancs. Enfin, au commencement de ce siècle, Fabre d'Olivet prône des vers blancs sous le beau nom de vers *eumolpiques*, du fondateur des mystères d'Eleusis.

Mais ces tentatives ne faisaient que supprimer

1. *L'Art et Science de Rhétorique* (A. Vérard, 1493).

des difficultés et une harmonie, sans rien amender du rythme même. La Renaissance avait dévoilé la vie multiple des mètres anciens, et devant leurs beautés, les poètes de la Pléiade furent honteux de l'indigence de nos vers. De cet amour-propre naquit le vers *baïfin*. On sait que Jean-Antoine de Baïf crut qu'il suffisait d'appliquer à notre langue l'accentuation quantitative des Grecs pour retrouver la riche cadence de leur mouvement rythmique. Il fut difficilement approuvé de ses amis mêmes qui n'arrivaient pas à goûter dans son hexamètre une harmonie que lui refusait le caractère instable des syllabes. S'ils le suivirent parfois dans quelques imitations de mètres plus courts, c'est que ces mètres correspondaient à des vers syllabiques, et les pieds à des césures naturelles. Nicolas Rapin tâcha en vain de concilier les choses en renforçant les mètres de la rime. Toute cette pédantesque tentative sombra avec la Pléiade; elle dut attendre le XVIIIe siècle, et un économiste, pour être renouvelée[1].

Après le poème de *Didon* du ministre Turgot, essai qui d'ailleurs n'eut guère de retentissement, l'accent de quantité sembla perdu dans l'esprit des prosodistes. Depuis le commencement du siècle une opinion se forma qui prétendit toutes les ver-

1. Consulter pour plus de détails *Étude sur la rime*, de Bellanger, et le *Vers français*, de Tobler.

sifications anciennes et modernes fondées, non comme certaines, sur des *longues* et des *brèves* d'une valeur absolue inadmissible, mais sur la régularité des syllabes accentuées et inaccentuées. Cette théorie assez originale avait certaines apparences de vérité. Le malheur est qu'on voulut donner à ces syllabes la portée de l'accentuation quantitative, et recomposer ainsi exactement les pieds grecs.

Ce fut l'abbé Scoppa [1] et plus tard l'italien Mabelbini qui développèrent les premiers cette théorie. En 1857, Ducondut la reprit dans *Essais sur la rythmique française*, en vue alors d'une réforme complète de notre versification, d'une application pratique immédiate.

L'ouvrage se divise en deux parties : une longue introduction où l'auteur expose sur le caractère rythmique de notre langue des idées excellentes, des idées nouvelles, sustantées par une raison naturelle, fraîche, dégagées des compressions de la routine, et un recueil d'exemples de poésies rythmiques, chef-d'œuvre de cocasserie, qui ruine toute la portée des théories préliminaires.

Cette antinomie provenait de plusieurs faux principes. — Ducondut avait bien montré que, dans

1. *Les vrais principes de la versification française*, 3 vol., 1812.
2. *Pourquoi ne peut-on faire des vers sans rime? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française?* Paris, 1815.

la fixation de notre versification, « on négligea le principal pour l'accessoire en ne s'occupant point du vice radical, inhérent à son *mécanisme* qui resta toujours *tel quel*. Loin d'y introduire le rythme. on tendit à le rendre impraticable, conséquence naturelle de ces réformes plus apparentes que réelles, mais toutes gênantes et restrictives, dans lesquelles on voit ce que nous avons perdu en liberté, et non pas ce que nous avons gagné en compensation. » C'est très judicieusement qu'il avait écrit encore, après avoir donné d'excellentes démonstrations à l'appui : « Le rythme ne rencontre aucun obstacle intrinsèque et particulier dans notre idiome susceptible de se prêter à toutes les formes rythmiques... Le caractère du rythme est naturellement plus prononcé et plus énergique dans notre langue, à raison de ses désinences la plupart fortes, accentuées, *et de la coïncidence des deux signes de la ponctuation harmonique, l'accent et la césure, comme inséparables dans le français*. » D'abord la justesse de ces idées était détruite par des affirmations comme celles-ci : « Le rythme n'est que la cadence régulière et continue... Le nombre ne devient appréciable à l'oreille qu'autant qu'il est distribué, en espaces fixes et déterminés, où elle trouve des haltes *symétriques* qui lui permettent d'embrasser l'ensemble. » En laissant de côté l'erreur physiologique, il est évident qu'une

langue, qui « par la coïncidence de l'accent et de la césure » peut être aussi rythmique que le français, n'a pas tant besoin de haltes symétriques pour fournir un rythme appréciable. Puis, selon Ducondut, la pluralité des rythmes n'est possible dans notre langue qu'en multipliant les inversions, ce qui, ajouté à la préoccupation de reconstruire avec ses vers syllabiques et rimés les mètres et les pieds latins, occasionne le plus souvent ou une monotonie pire que l'ancienne, ou un désordre indescriptible.

Un Belge, van Hasselt (1874) perfectionna tant soit peu la méthode. Il ne crut pas notamment nécessaire d'avoir recours aux inversions. Mais Johannès Weber (*Les Illusions musicales*) montre qu'il se leurra des mêmes mirages que Ducondut.

Aujourd'hui M. Tavan, M. Dumur[1] partent de ces mêmes principes pour n'arriver guère à un meilleur résultat. Comme les vers mesurés de la Pléiade, quand leurs vers obéissent à des rythmes heureux, c'est en dehors de leurs combinaisons métriques; dès que l'influence des signes de quantité prédomine (qu'ils caractérisent des longues et des brèves, ou seulement des syllabes fortes accentuées, des inaccentuées ou des faibles), le rythme disparaît lorsque ces signes marquent des syllabes

1. Voir le *Mercure de France*, juin 1890.

ayant encore une valeur de convention, ou devient d'une monotonie insupportable lorsqu'ils mesurent des groupes syllabiques d'une valeur réelle.

Il faut cependant noter que s'explique très bien cette obstination à vouloir retrouver, soit par la quantité, soit par l'accent d'intensité, le rythme des anciens. On est séduit, à première vue, par la multiplicité incroyable des pieds de la métrique grecque. Ils semblent donner au rythme toutes les libertés, et donnent, il est vrai, presque toutes les figures rythmiques que soit capable de former le mouvement du langage. Les réformateurs oublient seulement que, selon la méthode des anciens, les pieds devant occuper dans les mètres des places déterminées, l'avantage de leur multiplicité est perdu au point de vue du mètre lui-même, il ne sert qu'à multiplier les créations métriques sans rien augmenter de leur liberté propre. Encore dans les langues anciennes la mobilité de l'ictus, de l'accent d'intensité, court-elle, à travers les formes fixes, animer le rythme d'un peu de variété et de vie naturelle. Mais le français, où tous les accents sont dominés par l'accent d'intensité, et se confondent même avec lui, met à nu la pauvreté rythmique du système grec ; rien ne peut amender la désespérante symétrie de ces successions de pieds toujours semblables entre eux.

Conformément à l'évolution, c'est une autre

logique qui doit présider aux transformations de notre rythme, c'est une bien autre richesse dont la conquête nous est nécessaire.

I

LOIS PRINCIPALES

La variété du rythme dépend des successions diverses des petits groupes rythmiques les plus proches de l'unité. — Force déterminante de l'*accent oratorie :* logique et pathétique. — Nécessaire intégrité d'un rythme principal. — Alternance des accents forts et faibles. — Loi de répétition.

Si l'on se rappelle nos analyses de l'alexandrin classique usuel et de l'alexandrin accidentellement rénové, on se souviendra que ces vers acquièrent leur variété par une succession diverse de rythmes courts ; le premier, par des subdivisions *quaternaires*, qu'en réalité rend insuffisantes l'intransigeance de la coupe binaire ; le second, par des subdivisions *ternaires* ayant quelquefois aussi des subdivisions sensibles.

C'est qu'en effet *le caractère d'un rythme principal délimité par une mesure donnée dépend non d'une division en larges groupements fixes, mais de la succession de petits groupes les plus proches de l'unité, quoique proportionnés — en général, — avec la mesure donnée, c'est-à-dire n'étant pas inférieure au quart du nombre qui la délimite.*

Dès lors, on voit comme, suivant leur théorie, varier fondamentalement le caractère de l'alexandrin était impossible aux classiques et aux romantiques. Loin de faire attention au mouvement naturel du rythme *qui fragmente toujours la période*, et à leurs vers mêmes donnait souvent la vie malgré eux, ils s'obstinaient ou à la démarcation absolue qu'on sait, ou à son apparence incertaine dans un débridement arythmique.

Les rénovateurs issus plus ou moins directement de Banville s'approchent encore moins de la vérité puisqu'ils sont arrivés à considérer la période entière du vers, quelle que soit sa longueur, et même de la strophe comme suffisant au caractère de la variété rythmique.

Cette simple loi première (tout dans la nature et surtout dans les manifestations sonores nous oblige à la reconnaître) étant admise : — que le mouvement rythmique non seulement se précise, mais se nuance à l'infini par petites ondes successives *différant les unes des autres*, quoique subtilement liées entre elles, — il est évident qu'on doit, en général, l'appliquer à la mesure d'un nombre déterminé, et le plus communément, d'un nombre pair.

La cause générique de cette nécessité vient de ce qu'en poésie il ne doit pas y avoir de déchets ryth-

miques, que tous les groupes doivent porter : et ce sont des mesures de nombres déterminés qui peuvent seules endiguer les pertes inévitables. En prose, après la période principale qui donne l'expression rythmique complète, il se produit souvent des successions de mots formant ce que Pierson appelle *une période indifférente*, c'est-à-dire « des accessoires qui servent à préciser l'objet principal de la pensée », mais qui n'altèrent pas la figure rythmique. Seulement ces périodes indifférentes (quand elles ne noient pas, comme parfois il arrive, l'importance expressive du rythme) sont comme des pauses, des solutions de continuité qui comptent la marche des rythmes pour les mettre mieux en valeur. En poésie, les délimitations de nombres déterminés, semblables ou dissemblables, remplacent, avec l'avantage de moindres hasards, les pauses des périodes indifférentes. Et ce nombre donne le rythme principal sans lequel tous les petits groupes rythmiques courraient les uns après les autres sans la moindre cohésion. C'est ce rythme, le lien d'unité qui les oblige à serrer les distances, à s'unir dans un but commun, sans le vide répété et fatigant des intervalles trop prononcés que créerait une marche indépendante et individuelle. Le rythme principal doit obéir plutôt à un

1 *Méth. nat. du lang.*, seconde partie, p. 162.

nombre pair, parce qu'il s'accorde mieux alors avec les rythmes naturels, physiologiques et mécaniques, parce qu'il répond au courant de notre instinct.

Le rythme principal de l'alexandrin se trouve ainsi, et pour toutes les autres raisons connues, le plus favorable et le plus fécond.

Maintenant il ne s'agit plus de varier autant que faire se peut la coupe traditionnelle par quelques intercalations de ternaires qui lui laisseront encore la prééminence. Ceci est l'œuvre de Verlaine. C'est aussi son œuvre que des suites ininterrompues de ternaires, conduites avec toutes les finesses d'un magicien, mais rares, et surgissant un peu à l'aventure, dominées par une formule habituelle comme la 4—4—4 qui, de beaucoup, est plus familière au poète que les autres.

Le grand mérite du Précurseur est d'avoir parfois laissé les petites ondes rythmiques du mouvement naturel recouvrir le fond stagnant du vieil alexandrin. La vase du vieux canal les connaissait par des filtrations incessantes ; mais l'écluse n'avait jamais été ouverte jusqu'à Verlaine, qui l'entr'ouvrit alors, seulement comme par jeu, par brusques saccades, sans écarter franchement, largement, les portes toutes grandes. En réalité, il ne semble pas

bien sûr de la manœuvre ; il supplée à son incertitude en se servant plutôt des percées accidentelles, des mille fissures faites par les années ; et il se contente, dans le traditionnel embourbement, d'ouvrir un chemin aux petites sources qui découlent.

Ainsi les procédés que nous avons relevés, employés par Verlaine pour l'harmonisation de ses ternaires, sont des manières d'entrer en composition avec les vieilles coutumes. Sa conservation habituelle de l'ancien état de choses les lui imposait ; mais ils seraient insuffisants aux libres poussées rythmiques que nous entendons.

Il ne suffit donc plus de marier entre elles quelques formules ternaires, binaires et quaternaires ; il faut laisser la pensée créatrice former en se développant les rythmes originaux qui la doivent porter, sans avoir besoin, pour la concordance, de la prédominaute parité d'un élément. Certes, les rythmes seront en majorité ternaires, parce que cette allure de trois en trois est à la fois la plus large et la plus naturelle ; mais nulle forme n'aura le droit de s'arroger plus de place que ses compagnes ; et, sans être bannie, la vieille coupe tyrannique devra se mettre au rang commun.

Or quelle est la force qui peut nous permettre de rythmer ainsi le mouvement du langage. Il est clair que c'est une accentuation, mais laquelle ?

On a l'habitude dans l'écriture vulgaire d'appeler *toniques* toutes les syllabes accentuées. Cette dénomination prête extraordinairement à l'équivoque; tout le monde en use, — et nous-même pour plus de rapidité — en des cas contestables; et c'est tantôt un accent de quantité, un accent rythmique, un accent d'acuité ou d'intensité. Exactement, quoique sommairement, « l'accent tonique est l'élévation ou le renforcement de la voix sur une des syllabes du *mot* [1] ». Et M. Gaston Pâris a démontré que « la langue française a développé les accents secondaires aux dépens de l'accent principal et qu'elle a donné à l'accent oratoire une puissance exceptionnelle; elle a, en un mot, effacé l'accent tonique, autant que le lui a permis la nécessité de conserver l'unité et le caractère de ses mots [2] ». L'accent tonique en effet n'a rien à voir dans la création par l'accentuation de ces divisions du temps qui constituent la vie du discours, le mouvement rythmique. En français, à considérer les mots isolément, il est sur la dernière syllabe, lorsqu'elle est sonore, sur l'avant-dernière, lorsque la dernière est muette. Mais dans le vivant enchaînement de la phrase cet ordre est à chaque instant détruit par la puissance irrégulière de cette ponctuation harmo-

1. *Nouv. trait. de vers franç.*, par Le Goffic et Thieulin.
2. *Ét. sur le rôle de l'acc. lat. dans la lang. franç.*, p. 17.

nique, marquée par la diction naturelle, qu'on peut appeler par extension : l'*accent oratoire*.

D'habitude, cette dénomination s'applique simplement aux inflexions de la voix par rapport à la pensée, en dehors de tout renforcement, lequel se produit dans le débit le plus uniforme, le plus dégagé de la variété des inflexions. Cependant, nous ne voyons que cette expression, prise au sens strict venant d'être acquis, capable de rendre avec exactitude le genre d'accentuation qui est le générateur des rythmes. Le terme à peu près juste d'*accent d'intensité* serait insuffisant : attendu qu'il ne rendrait pas toute la mobilité des passions qui amènent la variété des groupements rythmiques. En conservant au mot *accent* son sens premier grammatical, on a avec le déterminatif *oratoire*, la caractérisation complète de la force fuyante, pourtant disciplinable par les dominations générales du nombre, qui gouverne par le rythme et l'harmonie le mouvement du langage.

C'est donc non seulement par l'accent logique, résultat trop rigoureux de la ponctuation grammaticale, mais par cet accent oratoire, à la fois tonique, d'acuité, d'intensité, rythmique, c'est-à-dire ramenant à lui, concentrant toutes les énergies, et qui souvent, pour le bien du nombre toujours souverain, ne tient pas compte des divisions syn-

taxiques, que doivent être formés les groupes rythmiques de la pensée.

Comme l'accent oratoire frappe toujours une tonique, on aurait pu être tenté d'attribuer à cette dernière accentuation seule le rôle de l'autre. Mais on remarquera que, s'il en était ainsi, ce serait de la succession des toniques, de la place des mots déterminée par leur accentuation individuelle que dépendrait la formation des rythmes. Et il est clair que ça n'est pas, que ça ne peut pas être, puisqu'il suffit que les mots soient assemblés pour perdre souvent la fixité de leur tonique, puisque c'est du choix de l'accent oratoire principal que dépend la place des toniques dans le segment de phrase créé par cet accent principal [1].

Mais qu'est-ce qui guide en son choix l'accent oratoire, qui doit marquer avec précision les temps d'arrêt ou plutôt les insistances successives de la voix, tout en dépendant des fluctuantes suggestions du sentiment individuel? Comme le dit Pierson : « Dans la détermination des *petits rythmes* nous obéissons uniquement à une influence *pathétique;* dans la détermination des *césures*, nous obéissons à une influence *logique* [2]. » Ces deux

1. Voir *Mét. nat.*, pp. 161 et suivantes.
2. P. 160.

influences sont bien évidemment les guides premiers de notre accent oratoire, dont le terme même en résume la conciliation. Or l'influence pathétique n'est-elle pas d'une mobilité insaisissable, pour chacun de nous différente, destructrice souvent de l'influence logique sans laquelle il n'est point de perception?

Rares sont les cas où, tout au contraire, le sens logique ne maîtrise pas en ses effets de *rythmes* les fantaisies individuelles du pathétique, qui se produisent surtout dans les effets d'harmonie, de tonalité. Pathétique et logique ne prennent rythmiquement toute leur force qu'en une alliance étroite. Dans les cas facultatifs la ponctuation est là, rendue au besoin plus harmonique que grammaticale, pour imposer au lecteur la nature des rythmes nécessaires.

Ce qui achève ensuite de guider l'accent oratoire sont les obligations des rapports de nombres, la possibilité des rapports conformément au sens. Et de cette façon l'on arrive à cette large exactitude, à cette indépendance seulement dépendante de la nature, qu'on exige du rythme musical: « Il ne faudrait pas croire qu'il suffit d'introduire d'une manière fortuite des grandes valeurs, des silences dans une suite de sons pour leur imprimer un sens. Il faut que ces notes *coincident avec les moments physiologiques qui impriment à*

notre âme la sensation de repos, de fin plus ou moins complète [1]. »

Ainsi le rythme marche d'accord avec le sens, du moment qu'une division fixe arbitraire ne l'oblige plus à en être rudoyé ; et il doit s'y allier *de telle manière que le lecteur ne puisse pas faire autrement que de sentir dans toute leur justesse la multiplicité des petits groupes, que d'être porté sans le moindre effort au gré des ondes.*

Faute de cette base, l'oreille flotte incertaine, abandonnée des rythmes ; et, si même le vers obéit à quelque balancement rythmique sensible, faute de cette base, la perception ne peut en être saisie du premier coup ; elle devient un labeur, un déchiffrement pénible, elle arrête l'élan de la jouissance poétique. Et il est évident que l'accentuation du rythme doit être comprise de façon à ce que « le travail de la perception ne distraye pas l'esprit, qu'il vienne à se confondre avec celui de l'intellection même [2] ».

Par exemple, dans ce vers :

Les glaïeuls défleurissent leur flamme de cierge

où les accents peuvent-ils se poser ? D'abord le sens vous commande de lire en portant l'accent

1. Mathis Lussy, *Le Rythme musical*, p. 2.
2. *Mél. nat. du lang. Préface* de Gaston Pâris, p. XIII.

sur *ris*, le sujet, lorsqu'il n'est formé que d'un substantif, et lorsque surtout il commence une proposition, ne se séparant pas à l'ordinaire du verbe ; ensuite, toujours selon la diction naturelle, un complément déterminatif ne se sépare pas de ce qu'il détermine, et l'accent se porte d'instinct sur *cierge*. Dès lors vous avez :

Les glaïeuls défleu*ris*sent leur flamme de *cierge*

ce que vous ne pouvez rendre rythmique qu'en faisant saillir avec exagération toutes les syllabes :

Les gla*ïeuls* défleu*ris*sent leur fl*am*me de *cier*ge,

rythme passionné, nullement en rapport, presque en contradiction même, avec l'idée exprimée. D'analyse en analyse, vous pouvez arriver cependant à rencontrer l'exacte expression rythmique, en portant tout le poids de l'accent fort sur *Glaï*EULS, et en frappant d'une légère brusque élévation de voix la syllabe *flam*, après avoir couru sur *défleurissent*, ce qui vous donne :

Les glaï*euls* défleurissent leur *flam*me de cierge.

Mais vous n'êtes parvenu à ce résultat que par artifice, un artifice de diction, comme en nécessitent à

tout bout de vers les alexandrins classiques, difficile à trouver et à rendre, et que la nature n'impose pas.

L'obéissance absolue à la force de l'accent oratoire est de nécessité première ; *seulement, la portée de cet accent est dépendante de l'intégrité du rythme principal.*

Les petits groupes rythmiques que forme la mobilité de l'accent, bien que divers, sont en somme comme autant d'unités qu'il faut grouper à leur tour pour la composition d'une image rythmique. Ils ne peuvent avoir de valeur individuelle qu'en certains cas spéciaux, mais c'est par association de deux, trois, quatre, cinq groupes au maximum, par les rapports qu'établit leur union chaque fois différente, et par le lien de famille qui relie alors les césures adoucies ou soutenues, qu'ils atteignent à un idéal de l'expression rythmique : — et l'enjambement brise ce lien, détruit toutes les concordances. Il n'y a pas à perdre les bienfaits qu'on peut en retirer, *par exception;* toute transgression est légitimée par la beauté de l'effet obtenu ; mais avec cette complète liberté du rythme l'enjambement devient plus que jamais inutile et nuisible. Ainsi voici cinq vers de Verlaine :

...Hier encor, — vos pas eux-mêmes tristes, ô
Si tris — tes, mais que si bien tris — tes ! et que vive
Encore, alors ! — mais pour vous pour Dieu — ce roseau.
Cet oiseau, — ce roseau sous cet oiseau, — ce blême
Oiseau — sur ce pâle roseau — fleuri jadis...

Il faut laisser de côté la bizarrerie syntaxique pour ne se préoccuper que du rythme. Chaque alexandrin considéré en dehors de la suite du sens et de toute accentuation est bien formé de petits groupes rythmiques dont la concordance même nous est déjà connue: le premier est le ternaire 4—6—2 ; le second, le 2—6—4 ; le troisième, le 4—5—3, etc. Mais que deviennent-ils avec tous ces rejets? Tout au plus, avec un peu d'indulgence, quelque abandon de laisse rythmique ; et sans se donner beaucoup de peine M. Francis Viélé-Griffin pourrait les transcrire ainsi :

...Hier encor,
Vos pas eux-mêmes tristes,
O si tristes, mais que si bien tristes !
Et que vive encore alors !
Mais par vous pour Dieu,
Ce roseau.
Cet oiseau,
Ce blême oiseau sur ce pâle roseau
Fleuri jadis...

Par l'accent oratoire, nous avons le mouvement général des petites ondes; par l'intégrité du rythme principal, l'exacte expression rythmique; nous n'avons pas encore les principes qui nous permettront de faire se succéder sans désordre ou sans monotonie, sans heurt ou sans fluidité inconsistante, les rythmes aux rythmes.

Ce sont des accents *forts* qui nous frappent seuls en prose dans la sensation rythmique créée par les accents oratoires. Mais, dans les vers, une succession ininterrompue d'accents forts serait impossible sans une fatigante uniformité. On a déjà à l'intérieur du vers toujours deux accents au moins; la persistance obligatoire d'un accent fort sur la dernière syllabe suffit à empêcher que tous les autres accents aient continuellement et indistinctement la même intensité. Supposez quatre ou cinq vers représentés par les schèmes suivants (les syllabes *me* servent à atténuer l'exagération de monotonie que causerait la répétition constante de la syllabe *ta* et tiennent lieu des inflexions moindres):

Ta me ta ta, — ta ta me ta ta, — ta ta ta
Ta ta, — ta me ta ta me ta, — ta ta ta ta,

V V V V
Ta ta, — ta ta ta — ta ta me ta — ta me ta,
V V V
Ta ta ta, — ta ta me ta ta, — ta me ta ta,
V V V
Ta me ta ta ta, — ta ta ta ta, — ta ta ta.

Malgré la variété des groupes rythmiques, la force en aucun cas diminuée de l'accentuation rend le mouvement haletant et sec, les césures dures ; c'est moins de la vie que de l'automatisme.

Ce n'est en effet que le jeu des accents FORTS *et* FAIBLES *qui peut achever d'animer le mouvement rythmique.*

C'est même de ce jeu que dépend la vie de tous les mouvements ; de ce même phénomène d'ondes, de montagnes et de vallées, qui crée la variété, l'harmonie des successions syllabiques comme de toutes les autres. Le poète doit chercher tout particulièrement à distribuer avec art leurs alternances : de là dépend la souplesse de ses rythmes, le subtil lien de leur unité. Dans le schème précédent, mettez seulement des accents faibles sur la dernière syllabe du premier élément du premier vers, des premier et troisième du troisième vers, du premier du cinquième vers, et vous aurez déjà une animation toute différente, coulante, naturelle.

La monotonie écartée, la vie libre complètement créée, il resterait un élément de désordre dans l'inobservation de la loi de répétition, presque aussi importante que la perception. Ainsi il ne faudrait pas croire qu'une suite d'alexandrins pourrait présenter des associations de groupes rythmiques toutes différentes, les unes après les autres. Certaines associations, les plus concordantes, n'ont pas besoin du secours de leurs semblables; mais d'autres — à moins de légitimes exceptions toujours possibles — ne parviennent à l'expression rythmique complète que par une répétition assez proche de leur figure. Par exemple cette loi n'a pas d'articles déterminatifs fixes, c'est au poète à sentir lorsque son application est nécessaire, lorsque de son application il peut même tirer des beautés plus grandes que de la liberté ininterrompue.

Telles sont, dégagées des minutieux corollaires scientifiques qui les allongeraient, — sans utilité présente, — les lois principales qu'impose l'actuelle évolution rythmique. Des citations de poèmes nouveaux les vont pratiquement démontrer.

II

QUELQUES ADJUVANTS DU RYTHME

La valeur réelle des syllabes. — Rimes et assonances. L'hiatus

Lorsque pour fournir nos preuves nous allâmes trouver le poète dont nous ne sommes que le dépositaire théorique, il nous reçut avec embarras et nous dit :

— « Je suis très au regret d'avoir à vous livrer quelques poèmes, j'hésite même à le faire. Les lois que vous avez énoncées sont exactes, d'une énonciation depuis longtemps nécessaire ; et mes vers sont avec elles d'accord. Mais ils n'obéissent pas à des lois qu'une composition jamais satisfaite me faisait sentir obscurément, et qu'elle m'a enfin révélées avec précision depuis peu. Il s'agit de *la valeur réelle des syllabes* ou, si vous préférez, *de la syllabation des mots en poésie.*

« Il est incontestable — et cela non pas de l'aveu des poètes trop routiniers et pressés d'écrire pour ne pas se contenter du vieux stylet de bois traditionnel, mais de l'aveu de tous les philologues,

c'est-à-dire des vrais connaisseurs par l'anatomie de la langue — que nous ne tenons pas compte en nos vers de la prononciation véritable. Entendons-nous : on ne doit pas rejeter la convention dont les poètes sont esclaves pour assujettir toutes les syllabes contestées à la tyrannie d'une prononciation uniforme ; ce serait tomber dans une autre convention plus mauvaise peut-être que l'actuelle : et la plupart des philologues n'ont pas évité cette erreur. La syllabation désirée comporte une foule de lois subtiles aux nuances toujours changeantes, des lois simples cependant, c'est-à-dire éloignées de l'artifice comme tout ce qui est indiqué par l'observation de la nature même ; et cette syllabation peut avoir la richesse d'un traité d'harmonie poétique, comme la rythmopée d'un traité d'orchestration.

« Ces quelques indications suffisent à montrer que bien des alexandrins sont loin de posséder leurs douze syllabes. Dans l'alexandrin classique, dans tous les mètres divers à césure classique, l'inconvénient n'est pas si grand qu'on a voulu le voir, attendu que, si plusieurs vers d'une poésie ont seulement onze ou dix syllabes réelles, l'inflexibilité de la démarcation binaire permet de retrouver aisément l'exactitude du nombre rythmique.

« La conséquence est beaucoup plus grave avec

la liberté du rythme telle que vous l'avez comprise. Le nombre de chaque groupe rythmique doit être d'une intégrité absolue sous peine de voir le fil se rompre des successions diverses. Mais cette intégrité lui fait défaut si les syllabes qui le forment n'ont pas leur valeur réelle ; et le lecteur ou l'auditeur ne saurait à quoi attribuer certaines faiblesses de concordances qui proviennent de la convention syllabique actuelle. Je sais que les mille et un stratagèmes de la déclamation ou même d'une simple bonne lecture peuvent y porter remède. Il y a bien des manières de garder aux syllabes leur relief rythmique sans trop les défigurer. La poésie comme la musique a ses exécutants virtuoses dont l'art est admirable pour faire croire à ce qui n'existe pas. Mais, pour les vers, ces virtuoses (qu'ils se lisent à eux-mêmes ou déclament aux autres) sont encore plus insupportables. Selon moi, la poésie, du moins en son extériorité, est un art de lecture primaire : il doit suffire de savoir lire couramment pour que les effets ressortent d'eux-mêmes comme dans la parole naturelle, pour que les beautés soient rendues, même si elles ne sont pas saisies tout de suite par la conscience. En somme, c'est ce qui se passe avec la prose la plus élevée, aussi en dehors du domaine commun que la poésie. En poésie, le

grand obstacle à cette simplicité est depuis longtemps notre syllabation conventionnelle.

« Voilà pourquoi j'hésite à vous livrer de mes poèmes qui pâtissent encore des errements anciens sans avoir conquis toute l'indépendance nécessaire, et toutes les nuances d'harmonie qui devraient muer d'ondes en ondes. »

« — Permettez-nous, répondis-je à mon poète, de vous rappeler une des lois dont vous parliez tout à l'heure, elle fera tomber, j'espère, vos hésitations.

« *La valeur de la plupart des syllabes douteuses ou atones dépend, en partie, des nécessités du nombre.*

« En prose même, il est à remarquer que nous pratiquons une apocope moins absolue ou que nous diérésons plus fortement (en dehors des cas où c'est obligatoire) lorsque la suggestion du nombre le provoque. Ainsi vous venez de dire, bien que vous servant de la parole courante qui va le plus vite au but de l'expression, et qui se soucie, par conséquent, le moins des effets harmoniques : *En somm', c'est c' qui* SE se *passe avec la pros'*, parce que sans doute la recherche instinctive de la concordance du nombre dix s'est imposée à vous. Avant cela vous aviez dit : *Pour qu' les effets ressort' d'eux-mêmes,* avec une

apocope qui serait difficilement acceptable dans un vers, « ressor*tent* » ; et un peu après : *Pour* QUE *les beautés soient rendues*. Vous avez été dirigé dans les deux cas par le besoin premier de sentir une concordance facile, d'éprouver la sensation rythmique simple du nombre huit.

« Dans les vers, la cadence du nombre étant indiquée et cherchée d'instinct par l'oreille, c'est fréquemment, et selon la prononciation *naturelle*, que l'apocope ne peut avoir lieu. Jamais le vers suivant de Hugo n'a été, comme on l'a prétendu, prononcé ainsi :

Ma fill', va prier — Vois, la nuit est v'nue.

« Si à la rigueur l'*e muet* de « fille » se soustrait, c'est en allongeant démesurément l'accentuation longue de l'*i ;* mais à première vue on dira plutôt : *Ma fill*^{e}, *va prier*... avec un adoucissement considérable de l'*e* qui garde néanmoins une réelle valeur syllabique. Quant à *venue*, *ve*, à moins de tomber dans le charabia, se prononce carrément, non avec la consonance d'*a*VEU, mais d'œUf et il est inexact de faire sentir les *e* muets ainsi : « Ma fill*eu*, va prier. — Vois, la nuit est *veu*nue ». Et la prononciation du vers de Hugo a de plus pour elle la lenteur d'un début calme, sans passion, qui commande de s'étendre sur toutes les

syllabes comme l'indiquerait le début du plus ordinaire discours [1].

« Vous voyez qu'*en bien des cas* l'intégrité de vos rythmes n'aura rien à craindre ; ils perdront seulement la nouveauté des multiples bienfaits à retirer, pour la variété *harmonique*, d'une syllabation plus exacte. Quant aux syllabes absolument réfractaires à toute disposition double, l'habitude de notre oreille peu scrupuleuse, et depuis longtemps rompue aux désaccords factices, peut y remédier pour cette fois. »

Le poète s'est laissé convaincre et nous a autorisé à publier quelques fragments. Mais en nous les donnant, il ajouta :

« Outre une langue et des développements parfois insuffisamment personnels, bien que volon-

1. On voit combien est aventureuse cette affirmation trop absolue : « Il ne faut pas compter comme vers de douze syllabes les vers où il y a des *e* muets et où entrent, par exemple, ces petits mots : *le*, *ne*, *de*, *que*. L'*e* muet ne se prononce en français que dans le SEUL CAS! où sa disparition amènerait la rencontre de trois consonnes. » (J. Psichari, *La Poés. nouv.*, Rev. bl.) Tout d'abord l'apocope ou la syncope de l'*e* muet, amenant la rencontre de trois consonnes, se produit souvent dans le langage familier facilité par un léger silence après la première consonne. — Mais nous ne pouvons insister davantage sur cette question. Elle sera étudiée en ses plus minutieux détails dans notre ouvrage sur *La valeur réelle des syllabes*.

tairement sacrifiés à la préoccupation rythmique, les poésies que vous emportez présentent encore une douloureuse imperfection : elles sont affligées assez souvent de rimes riches. Elles empilent de belles et bonnes rimes sonnantes. Je vous le dis sans ironie : c'est parfaitement inutile et stérile.

« En principe, la nature de la voyelle seule importe dans la rime ; la voyelle, c'est le son ; aussi, tout d'abord, s'est-on contenté de l'*assonance* qui est un chant simple sans accompagnement, mais qui peut fournir les combinaisons les plus abondantes. Lorsque l'assonance devient une *rime*, un chant harmonisé, la matière musicale du langage ne peut déjà plus fournir autant de variétés. Enfin, avec la *rime riche*, les vers, comme certains cuivres, ont des notes éclatantes, mais très peu nombreuses.

« On n'aurait dû jamais favoriser quelqu'une de ces combinaisons, de préférence aux autres. Les trois ont leurs raisons d'être selon les cas. De toute manière, ce n'est pas lorsque le rythme est à la fois plus libre et plus exact que j'aurai dû le discipliner encore aux coups de clairon de la rime riche. Seulement c'est si facile ! La gamme peu étendue rend la richesse forcée, tyrannique. Puis on se laisse dominer par les habitudes d'une éducation poétique sommaire, mais commode par

sa simplicité même, car ces rimes vibrent à faire croire qu'à côté d'elles aucun son n'existe.

« Dans le plaisir de la rime, une seule chose importe : ce n'est ni la prolongation symétrique de l'homophonie, ni l'ordre de succession des rimes masculines et féminines dont les alternances doivent être commandées par le sens musical de l'idée, ni surtout les nécessités absurdes de l'orthographe visuelle, c'est la justesse, la plus scrupuleuse justesse de l'homophonie. Rien n'est plus désagréable et contraire à toute esthétique que de rappeler un son par l'altération de ce son faussé. Or, dans la nouvelle poésie, le nombre des rimes fausses a considérablement augmenté, sans qu'on ait même l'excuse, comme dans les temps parnassiens, de la recherche d'une consonne d'appui. On fait rimer « *pâles* et *salles* », « *aube* et *robe*, » « *muette* et *poète*, » « *saulaies* et *vallées*, » « *grâce* et *terrasse*, » etc. etc. A quoi bon tant de préoccupations de réformes, si l'on doit être satisfait d'harmonies aussi douteuses ? Autrement musicales et d'un art parfait sont ces « riches » assonances de M. de Régnier : *lèvres* et *brèves*, *fleuves* et *pleurent*, *silences* et *lentes*, *fanfares* et *graves*, etc. [1] ; mais des assonances comme « *grâce* et *chaste* » sont d'une insuffisance notoire.

1. *Poèmes anc. et rom.*, p. 19.

« Figurez-vous — nous dit-il en finissant — que j'ai même rejeté de prime abord les hiatus, sans même m'inquiéter des nombreuses conditions qui les rendent harmonieux ou tout au moins inoffensifs. Vous avez lu l'excellent chapitre de Becq de Fouquières sur ce sujet ; il ne laisse plus rien à dire. Mais trop de poètes encore, à côté de si folles et inutiles audaces, n'osent pas conquérir à fond cette nécessaire liberté [1] ».

1. Les philologues ont touché du doigt ces questions, et démontré la nécessité de les résoudre, ainsi Gaston Pâris : « Les poètes, en connaissant mieux de quoi est fait et comment s'est fait leur noble instrument... oseront peut-être le perfectionner à leur tour, lui rendre les cordes que rien ne force à rester muettes, augmenter la sonorité de celles qu'il possède encore, écarter celles qui ne résonnent plus que par convention, et accomplir enfin dans notre versification une réforme qui devient de plus en plus nécessaire et qui pourrait être un renouveau pour la poésie elle-même. » *Le Vers français*, *Préface* de Gaston Pâris, p. x.

« L'interdiction de l'hiatus et l'exigence des rimes masculines et féminines alternées dispensent les poètes d'étudier par eux-mêmes les conditions variables de la succession harmonieuse des mots et des vers ; la fixation de la mesure des mots, par une prosodie surannée, fait que leurs hémistiches et leurs vers ne sont complets que sur le papier, et par conséquent éteint en eux le sentiment vivant du rythme ; la détermination des rimes, par une orthographe dont le principe est faux et qui ne suit même pas fidèlement son principe, efface tellement chez eux l'instinct naturel auquel répond la jouissance de l'homophonie, qu'ils se privent de rimes excellentes et neuves que la langue leur fournira en masse dès qu'on aura levé la plus absurde des prohibitions. » P. xiv.

Au point de vue de l'hiatus et de la rime, Guyau (voir *Problèmes*) partage les mêmes idées. Et M. Anatole France a dit : « Je puis reconnaître que la prosodie qui s'en va était bien livresque quand elle exigeait que la rime fût aussi exacte pour les yeux que pour l'oreille... C'est le malheur de notre poésie d'être trop littéraire, trop écrite ; il

ne faut pas exagérer cela... Faut-il blâmer les poètes de se permettre l'hiatus quand l'oreille le permet? Non pas : ils ne font là que ce que faisait le bon Ronsard. Il est pitoyable, quand on y songe, que les poètes français se soient interdit pendant deux cents ans de mettre dans leurs vers *tu as* ou *tu es*. Qui ne sent au contraire que certains hiatus plaisent à l'oreille? Ces chocs de cristal que font les voyelles dans les noms de *Néère* ou de *Leuconoé* et qui ne sont en somme que des hiatus charmants au dedans d'un mot, par quel sortilège deviendraient-ils inharmonieux en sonnant aux bords voisins de deux mots d'un vers? » *Le Temps*, 21 décembre 1890.

III

VERS D'UN NOMBRE PAIR. — L'ALEXANDRIN

Les théories et la pratique. — Poèmes : *Scrupules*. — *La Saint-Jean*. — *Le Portrait*. — *La Ronde d'angoisse*.

En quittant notre poète, nous sentîmes que ses hésitations avaient une autre cause que des scrupules d'art. Il souffrait visiblement de faire servir sa pensée à des démonstrations techniques. Il craignait sans doute que le lecteur ne le crût quelque ouvrier un peu simple travaillant avec les théories de son manuel en main. Et il est vrai que les hommes sont assez peu subtils pour ne voir que l'artisan dans l'artiste qui découvre de nouveaux secrets au métier, et qui les dévoile.

Voici cependant tout ce qui se passe. Un poète, d'abord ingénu, s'accorde avec la vieille lyre des ancêtres. Peu à peu, il s'aperçoit que ses idées, ses images, ses rêves, ne revivent pas en cette union la jeunesse qui les enchantait. Longtemps il s'accuse lui-même ; et, les unes après les autres, il jette ses œuvres au néant. Enfin il a le courage de s'en prendre à l'instrument de malheur, et il le rejette à son tour, après avoir bien étudié à fond les défectuosités de son mécanisme. — Dès lors, libre, sans

relâche, il chante, chante et compose. De poèmes en poèmes, se forme l'instrument de rénovation, et s'assure les bases de la liberté désirée. Et le théoricien arrive, comme la conscience du poète lui-même, recueillir les lois inévitables qui se dégagent de toute création et qui éclairent sur la durée et la portée de toute œuvre.

Mais le poète n'est pas pour cela un pur abstracteur de la raison. Il n'est que le poète, qui, lorsqu'il chante, est guidé par on ne sait quelle lumière instinctive. C'est le poème une fois fini, qu'alors seulement l'analyse fait de cette lumière une précise conscience, qu'elle détermine exactement les causes directrices.

Nous n'analyserons pas pied à pied la formation des vers qui vont suivre. On sait à quelles lois ils obéissent. La lecture seule doit suffire à montrer l'excellence plus ou moins achevée de leur application. Les limer encore à petits coups réitérés de preuves explicatives est inutile pour les poètes, oiseux pour les autres. On se contentera de déterminer l'accentuation rythmique des alexandrins[1] du premier fragment, ce qui marquera suffisamment de quelle manière l'accent oratoire distribue les rythmes, en conformité avec la plus libre marche du sens.

1. Le signe ⋁̲ indique une accentuation forte très accentuée ; le ⋁, une très accentuée ; le —, une forte ; le /, une faible accentuée.

SCRUPULES (FRAGMENT)

L'ar*tis*te voit monter son *œu*vre devant *lui* :
Nébu*leu*se dont il veut *l'as*tre épanoui.
Las ! comme il *cher*che, en ces gris tourbil*lons* de *flammes*,
Le noyau *clair* d'où s'épan*dront* les blanches *âmes*
Qui *doi*vent, en corps de lu*mi*ère conden*sées*
U*nir* les atomes ép*ars* de ses pen*sées*,
Un nuage trou*blant* sort de sa cons*cience*...

Et sur ce *voi*le, qui *ca*che l'irra*diance*
De l'é*bau*che où lutte dé*jà* tant de ra*yons*,
Dé*fi*le en de spec*traux* et nombreux batail*lons*
La ligne *som*bre des impla*ca*bles scru*pules* :

— Décla*mer*, du haut des amples *siè*ges cu*rules*,
En pon*ti*fes gardiens des *rê*ves et du *beau* ;
Ou pas*ser* en chanteurs-a*pô*tres du nou*veau*
Pour soutenir l'é*veil* de l'âme admira*tive*,
O provoca*tion* d'une fin plus hâ*tive* !...

Epuise*ments* des céré*bra*les volup*tés*,
Vos doux la*beurs*, et ces capi*teu*ses gaî*tés*
Dont ils *mous*sent et qui *brû*lent de leurs ef*fluves*
Comme après le pres*soir* bout la chaleur des *cuves ;*
Epuise*ments*, ô su*prê*mes enchante*ments !*
Les af*flux* de vos vi*va*ces bouillonne*ments*
Dé*bor*dent peut-*être* en des morts *len*tes plus *sûres*
Que la *brus*que inondante *pour*pre des bles*sures*!...
. . . . . .

LA SAINT-JEAN

Plus d'hiver d'une âpre jeunesse ! — Sur le faîte
D'un renouveau qui vêt d'espoir notre horizon,
S'allume enfin la plus éclatante saison
En ce jour d'or, cette gloire du cœur, — ta fête !

Ta fête est le rêve estival, qui sur la crête
De mes pensers, embrasant toute frondaison,
Court dans la chaleur de chaque allègre tison,
Et dans une extase de lumière, s'arrête.

Car je te dois, ô mon Ultime Déité,
Claire amplitude d'avenir, sérénité...
Je t'offre donc les feux brûlants de ma victoire;

Et mon corps, et mon esprit, et mon cœur à jour,
— Tout ce lot que tes yeux seuls rendent méritoire, —
Flambent flammes de joie et te dardent l'amour !

LE PORTRAIT

O bénie ! ô vive lumière, dont l'émoi
Surpris au vol d'un tressaillement, vint pour moi,
Sur cette feuille, à ton pur contact préparée,
Fixer la forme exquise entre toutes, sacrée !
Bien grâce à toi que je possède sur mon cœur
Le talisman qui fait du plus faible un vainqueur !
Ombre ravie à la lumière universelle,
La chère image est ma lumière à moi, parcelle
Du grand foyer d'amour, du soleil triomphal,
Radieuse, que je porte comme un fanal.
— Surgissent les deuils : qu'on dresse doubles barrières !
Et sous tous mes pas qu'on creuse des fondrières !
Par devant la nuit de ma course, court et luit
La clarté qui prévoit l'embûche de la nuit !
Surgissez aussi, les Eves des faux beaux Rêves,
Multiples formes d'une attirance si brève,
Qui voilez de votre mensonge tant de mort :
Comme l'astre, en le trop grand faste de son or,
Parfois dérobe aux yeux les splendeurs qu'il éclaire,
Le fanal où j'ai concentré ma foi solaire
Eclaire trop pour que mon cœur puisse vous voir !

Brûlez donc, les plus chers joyaux de mon avoir,
Noirs éclats de ses yeux et pourpres de ses lèvres,
Votre chaleur brusque a fondu les froides fièvres,
Qui me poignaient dans l'attente de la beauté,
— O vous, primes éclairs de mon éternité !...

LA RONDE D'ANGOISSE

Auprès de l'âtre, en la grand'salle maternelle,
Où sa vie aspirait le souffle des aïeux,
L'Enfant, que déjà le sommeil touchait d'une aile,
A l'invite du soir laissait prendre ses yeux.
Il n'était plus le fol petit être joyeux
Qui garde en lui l'inconscience de la glèbe ;
Tous ses membres frémissaient parfois, anxieux
Sous la menace lente et le poids d'un érèbe...
L'Enfant dormait, déjà grand d'une âme d'éphèbe.

Non loin de sa couche, un haut coffre s'étendait,
Massif et ferré par de puissantes serrures,
D'où la cire encore fraîche d'un sceau pendait.
La Mère, en ayant refondu les diaprures
Qui couraient sur l'exergue en magiques figures,
L'avait marqué d'un doigt grave et sec, le matin.
Puis, elle avait dit : « Toutes les Formes futures
Sont là closes, en un séculaire butin :
Enfant, veille au trésor et mûris ton destin ! »

Tout ce jour ravit à l'Enfant sa part de joie.
... Et voilà que sur sa couche un lourd cauchemar
Surplombe, comme un vol sombre, un monstre de proie...
— Le coffre s'est soulevé de terre ; et, hagard,
Sans que le rêve fasse moins clair son regard,
Dans les airs, il l'aperçoit tranquille, qui monte !
Un instant, le coffre en plein ciel plane, à l'écart
De toute ombre dont nul vol terrestre l'affronte,
Mais c'est pour descendre d'une chute plus prompte.

Et bientôt la frêle poitrine de l'Enfant
Se couvre de l'énorme monstre qui l'oppresse,
Qui va, par degrés implacables, l'étouffant.
Ah, c'est en vain que son maigre corps se redresse,
Se révolte, s'arc-boute contre la détresse :
La mort s'en va le broyer, lente, sous un roc...
Gloire et bonheur ! le désespoir de sa faiblesse
A pu d'un effort suprême vaincre le bloc,
Et le vieux coffre qui roule se brise au choc !

Plus de fers de serrures ! plus de sceaux magiques !
Tout s'est ouvert, tout pêle-mêle est déversé :
Aux ravivés éclairs des cendres léthargiques,
Devant l'âtre, le trésor fulgure, entassé !
— Un avenir va-t-il surgir de ce passé ?
L'Enfant renaît d'un inquiet frisson de joie. —
Çà et là, du brasier des richesses lancé,
Jaillit un point d'or, qui fuse, flambe et rougoie;
Et c'est un incendie étrange qui ondoie.

Par ondoyances, tout ce vif scintillement
S'allonge en nappes miroitantes, en des vagues
Qui se tendent et qui renflent leur déploiement...
Ce ne sont plus des feux solitaires et vagues

D'incertaines pierres, de quelques croix ou dagues,
Ce sont des feux luisants de robes de galas
Qui s'étalent, et que des doigts chargés de bagues,
Sur des corps, anciens mannequins raides et plats,
Drapent et déroulent dans tous leurs falbalas !

Et des robes, voici qu'éclosent les visages
De mille Grâces aux mêmes charmes coquets ;
Toutes balancent pareillement des corsages
Où sont plantés les mêmes rigides bouquets ;
Toutes du même pas fleurissent les parquets !
Lors, l'Enfant, à ce spectacle pleure, et s'écrie :
« Hélas ! Je ne vois point celles que j'invoquais,
Les libres Vierges de mon intime patrie
Les déesses de ma future idolâtrie. »

Mais les éternelles Grâces, en souriant,
L'emprisonnent au sein d'une jeunesse antique ;
Malgré son cœur qui bat de rage et va criant
Le forcent — à suivre leur ronde automatique.
Il doit subir l'uniformité fanatique
De leur élan toujours pareil, toujours égal ;
Ployer toute son espérance à la pratique
D'un culte au séculaire rite machinal,
Et vivre ainsi de mort jusqu'au néant fatal !

O la mort, la torture de ces opulences !
Rubans d'argent, lumières soyeuses, bijoux,
Dont les rayons ont d'inéluctables cadences
Et n'étincellent qu'en des temps fixes sur vous !
O les bruits toujours semblables de ces joujoux
Qu'ont les Grâces pour que l'esprit dorme, — et succombe !
O les angoisses, tournoyant en cercles fous

Qui serrent l'avenir au centre de leur tombe !
L'Enfant épuisé, s'évanouit, pâle, et tombe...

Et lorsqu'il revécut — dormeur toujours voyant, —
Il se trouva le corps étendu devant l'âtre
Où se réjouissait un vrai feu flamboyant.
Toutes les Formes avaient fui ! mère et marâtre,
La Nature en avait délivré son théâtre
Avec le seul éclat d'un pur foyer vermeil.
Et comme après la geôle de la nuit le pâtre
Laisse les chèvres s'éparpiller au soleil,
L'Enfant laissa les espoirs courir, du réveil.

Las ! ô les doutes qui en sa tête confuse
Soufflent quand même et s'entendent pour le saisir ?
« Il n'est point de passé qui tout entier refuse
D'exalter et de combler le plus grand désir, »
Susurre comme une voix de l'avenir ;
« Ta souffrance est peut-être celle d'un malade
Qu'un trop jeune destin aura voulu punir ?
Accepte guérison d'une agreste ballade
Qu'embaumerait encor le parfum de l'Hellade... »

Mais tandis que l'Enfant rénovait sa douleur,
Emergea, comme du foyer de la Nature,
Une âme qui s'évaporait de la chaleur.
Et ces mots bruirent : « Cherche une aube future :
C'est ton droit, et c'est ton devoir de créature ;
Sans remords, choisis ta forme de Vérité :
Il suffira que ton espérance soit pure !...
Va, tu peux me croire, moi, la Sincérité,
La Mère primordiale de la Beauté ! »

1889.

IV

AUTRES VERS D'UN NOMBRE PAIR

Antécédents historiques. — Décasyllabes ; poèmes : *La Rédemptrice.* — Quatorze syllabes : *La Cheminée.*

Dans notre étude historique de l'évolution du rythme, nous nous en sommes tenu à l'alexandrin, parce qu'il fait le fond de toute la poésie française depuis le XVIe siècle. Mais la variété du mouvement naturel s'était de tout temps emparée des autres rythmes pairs de dix et de quatorze syllabes, comme des impairs de neuf, onze et treize syllabes ; et cela peut être pour eux d'une aussi importante conséquence.

Tobler[1] nous rappelle qu'au moyen âge on rencontre les vers décasyllabiques non seulement avec la césure ordinaire à la quatrième syllabe accentuée, suivie ou non d'une atone, mais 1° à la sixième syllabe, concurremment avec la césure courante :

Moult deveroit — a ma dame desplaire

1. *Le Vers franç. anc. et mod.*, p. 111.

Se ceste amors m'ocist, — bien l'en covaigne[1] ;

2° à la troisième accentuée suivie d'une atone :

Ma promes — se m'est tournée à faillir
Espéran — ce s'en est de moi alée ;

3° à la cinquième accentuée partageant le vers en deux hémistiches, ainsi que les œuvres de ce siècle en donnent des exemples nombreux ; 4° à de différentes places comme en ces vers :

Et dam — es et puche — les et garchons.
Mes ho — mes ameroi — e loialment.
Mes bon chevaliers — près de moi tenroie...
Bons copains — lors seroi — e loiaulment.

Comme encore, en ce vers de Froissart :

Quand je l'ai — à l'orlo — ge comparée[2].

Si l'on songe que le décasyllabe jouait au moyen âge le rôle de notre alexandrin, on voit que nos

1. Il est curieux de remarquer à quelle extrémité conduit la pure méthode historique, car Tobler dit à propos de ce genre de vers : « *On fera mieux de les regarder comme des vers sans césure*, parce qu'il est contraire à la nature de la poésie strophique de joindre des vers de structure différente autrement que d'après un type déterminé. » (P. 113.)

Comme si les formes rythmiques, en dépit de toute dérogation, n'étaient pas imposées par la force des groupements syntaxiques ! Ce n'est pas la volonté du poète qui importe, mais les résultats indéniables de son œuvre.

2. *Le Vers franç.*, pp. 111, 112, 113, 114, 115.

vieux poètes, dans les moments où ils n'étaient pas dominés par la tyrannie des préceptes scolaires, avaient comme nous des heures de révolte et d'indépendance qui les rapprochaient de la nature bienfaisante.

L'accent oratoire peut donc distribuer dans une succession de décasyllabes comme d'alexandrins une grande diversité de groupes rythmiques, et ne pas laisser se prolonger la fatigue d'une césuration fixe. Mais, comme presque tous les groupements se ramènent aux divisions principales 4 — 6, 6 — 4, et 5 — 5, n'y a-t-il pas antagonisme de nombres entre lès deux premières et la dernière ; on l'a voulu prétendre, bien à tort, en analysant des décasyllabes où la prédominance d'une des coupes était, tout à coup, et pour un seul vers, arrêtée par le nombre pair ou impair d'une coupe nouvelle. — On connaît déjà par l'histoire de l'alexandrin ce défectueux procédé qui n'a rien de commun avec la suite des groupements rythmiques telle qu'elle doit être entendue. Or il se représente dans le décasyllabe les mêmes rapports de nombres que dans l'alexandrin ; il s'agit seulement de savoir les allier entre eux par une conformité absolue avec la pensée.

Nous espérons que les vers du poème suivant peuvent répondre à cet idéal :

LA RÉDEMPTRICE

La retraite d'éden mystérieuse
Où la pensée s'élève à la splendeur
Dans une floraison de tous nos sens,
C'est une grise bise qu'elle sent,
Et qui sur elle passe, dans les pleurs
D'une brume froide et mystérieuse...

Ames-Sœurs, Déesses, les habitantes
Sont ces riches d'extases créatrices
Que fécondent mots, lignes, ou couleurs,
Et pour exalter l'homme qui enfantent
Des formes de pensées consolatrices.

Mais ces Sœurs, immortelles inquiètes,
Qui peuplaient jadis, paraient la retraite
De mille et un petits dieux, leurs Enfants :
Les voici d'un mal stérile inquiètes,
Et du mal, tel des humains, nul défend
Leur pâle, faible et pâle géniture.

Toutes font un cercle étroit à l'Aînée,
Et la pressent, l'accablent de murmures :
« — Ah, sois donc clémente à nos destinées
Toi l'aïeule, Sœur-Mère de nos jours !
C'est par toi qu'a revécu la nature
Transfigurée en la chair de nos œuvres,
Et maintenant les chairs tristes sont veuves
De l'éclat dont les vêtait ton secours !

Par toi, que nous divinisions les formes,
Les gestes que plus tes esprits n'émeuvent,
La vie enfin qui vivait de ta norme !
Ah rends-nous ton ineffable secours !
Tu vois comme elles vont mourir les œuvres ;
Ah rends-nous ton ineffable secours ! »

Et par la retraite mystérieuse
Où la pensée s'élève à la splendeur
Dans une floraison de tous nos sens,
C'est un tumulte au cercle grandissant
Et battant de ses voix la Reine-Sœur,
Qui reste sereine et mystérieuse.

— « Là, holà ! ô folles Sœurs bien-aimées,
Apaisez-vous au son de ma parole ;
Je vis aussi d'une attente pâmée
Où tout mon être et ses œuvres s'isolent.
Moi, la prime source unique, l'Idole,
L'Ame, où toute âme concorde, votre âme,
J'ai soif comme vous d'être ranimée
Aux chants d'une source où fondra mon âme,
Moi, qui ne suis plus apte à vous guérir.
Mais j'avive encor mon espoir en flamme
Car je connais ce qui nous va sourire.
Loin de nous la folle angoisse trop lâche,
Divine, et par trop merveilleuse tâche,
Est l'action de notre éternité.
Ah certes, que toujours nous fûmes lâches,
Jusqu'à moi, l'élue Déesse du Verbe,
Pour complaire aux moins insignes beautés,
De nourrir des joies qui rampent dans l'herbe
Nos beaux enfants asservis au péché !

Nous avons péché contre la lumière,
Vibrante, et toujours chantante aux clairs yeux,
Nous avons péché contre la matière,
Mouvante, et toujours montante à des cieux.
Mais retenez l'élan du désespoir :
Voici, des profondes brumes des cieux,
Pour que rien de nous par l'homme périsse,
Surgir, au courant des brises du soir,
La Sœur Tardive, ultime rédemptrice !
Voici l'âme qui pénètre dans tout,
Seule allège la nature physique :
Respirons là, mes Sœurs, guérissons-nous,
Ouvrez le cercle, et oyez la Musique ! »

Et par la retraite mystérieuse
Où la pensée s'élève à la splendeur
Dans une floraison de tous nos sens,
C'est comme un chœur de brises bruissant
Qui s'exhale en brumes des profondeurs
De la vie féconde et mystérieuse.....

VERS DE QUATORZE SYLLABES

Les vers de quatorze syllabes ne peuvent être évidemment que d'un emploi rare, que des allongements de mesure accidentels. Toutefois ils conviennent à certaines pensées lentes et graves ; et des rythmes nerveux y peuvent jouer très bien.

LA CHEMINÉE

Libre et fier solitaire au ciel serein de la mansarde,
Il est l'oiseau guetteur, aux plus hautes cimes de l'arbre,
Des seuls rêves, nourriciers atomes en tournoîments.

Et c'est le soir ; et comme un feu qui meurt l'orbe mourant,
Jusqu'à lui, en pâles fumées d'automne s'évapore...

Libre et fier, le grave solitaire est dans sa mansarde.
Son feu qui meurt d'une fauve lueur torture encore
La longue pensée où veut s'éteindre languissamment,
Où veut froidir l'angoisse d'infini qui le dévore.
Il est là : sa mansarde l'isole de tout vivant,
Dans une épaisse forêt de ces maisons citadines
Où la vie est comme sourde et ne peut atteindre au bruit.
Très haut perdue et très loin, la fenêtre, — d'où l'œil fuit
Que sur les bleus glissoirs des toits mouillés par les bruines,
Que parmi des tuyaux décharnés comme bois d'hiver,—
La fenêtre, bien strictement close aux flèches du froid,
Isole des atteintes bruyantes le solitaire.

Et là, devant son feu, il songe, exalté comme un roi.

...Un cri le réveille en un sursaut du présent rêveur
Tombant tout à coup dans le silence de son foyer,
Avec un alanguissement subit de mélopée.
Plainte sifflante au long prolongement sourd d'un toueur,
Essieux grinçants, clapotis de trots misérables, trompes,
Se mêlent, et choquent leurs voix au cri du revendeur.
Ce sont des tumultes par bouffées soudaines qui rompent
La paix d'orgueil, altière et douloureuse, mais profonde,
Où l'élévation s'était complue de son exil.

O ces échos étouffés de cendre qui vont au cœur !

« Écoute-nous, entends l'appel de vie, ô solitaire,
Ton ciel résonnera toujours aux rumeurs de la ville ;
Écoute ces appels d'en haut qui montent de la terre :
C'est trop en vain que tu crois échapper aux troubles vils.
La solitude doit être une halte au solitaire ;
Tout ciel est un immense écho de la rumeur des villes ;
Et sa sérénité s'abaisse aux fumées de la terre [viles. »
Pour mieux splendir dans le contact vaincu des choses

En réponse, l'ordre impérieux de la conscience
Fit au solitaire vêtir le froc du voyageur,
Et coiffant, d'un feutre à l'ombre bonasse, son orgueil,
Il saisit le bâton léger dont son adolescence
Jouait hier en une allégrité de jeune marcheur,
Et brusquement franchit sa porte...
Un long instant, du seuil,
Son regard perce le crépuscule de la fenêtre,
Et malgré les dernières ombres, jusqu'aux toits pénètre
Où glissait en fuite vers de l'espace sa pensée...

O les regrets des douloureuses joies à délaisser !
Le guetteur n'est plus, du seul rêve, aux cimes de l'arbre :
Redescendu du faîte cristallin de sa mansarde,
Maîtrisant et guidant sa pensée à travers la houle,
Plus libre et fier, le solitaire est maître au sein des foules !

V

VERS D'UN NOMBRE IMPAIR

Ennéasyllabes : *Hypostases.* — Hendécasyllabes : *Le mystère passé.* — *De l'ombre à la lumière.* — Treize syllabes : *L'année de veille.*

Le maniement des rythmes gouvernés par un nombre principal impair obéit au même mouvement, aux mêmes conditions de vie qu'avec un nombre pair. On a seulement à observer des répétitions plus fréquentes et plus rapprochées des divers groupes rythmiques pour la plupart de ces groupes, à garder à la strophe une plus particulière homogénéité.

ENNÉASYLLABES

—

HYPOSTASES

C'est l'éblouissante Bysantine !
La Vierge dont le nimbe vermeil
Fascine de lumière divine,
Et nous tient, par le rêve, en éveil.

Elle captive en ses basiliques
Notre brûlante dévotion :
Bientôt l'encens des chaudes suppliques
Voile sa transfiguration.

L'âme lors, par l'extase égarée,
Ayant cru de ses bras agrandis,
Voir s'ouvrir le fluide empyrée,
Monté en un nuage au paradis...

Mais, c'est à peine qu'elle repose
En un ciel pur, subtil comme l'air :
Insensiblement, une chair rose
Semble l'inviter à prendre chair.

Il lui semble que des bras l'étreignent
Avec de grands gestes éperdus,
Que les soleils du nimbe la baignent
En l'or de cheveux roux épandus.

A terre, par degrés, la ramène
Un vague d'ambigu sentiment :
C'est la Vierge qui se fait humaine,
Se fait humaine, divinement !

Et tandis qu'une autre extase enflamme
L'être double qui s'épuise en nous,
— Pour la Vierge que n'est plus la Femme
L'âme se revoit seule à genoux !...

HENDÉCASYLLABES

LE MYSTÈRE PASSÉ

Notre amour est à tous les cœurs proclamé !
Il le fallait ; injuste serait ma plainte,
Puisque ainsi s'affirme mon droit d'être aimé,
De vous aimer, sans honte ni peur, sans feinte.
O certes ! je suis heureux d'être embaumé,
L'âme prise, en de si rares bandelettes,
Par un bonheur, qui presque, me fait éternel,
Auprès d'âmes qui s'éparpillent, seulettes !
Que tous contemplent à notre doigt l'annel
Clair comme l'amour qui ceint d'or notre vie,
O certes ! nous pouvons bien en être heureux
C'est un trésor de gloire que leur envie !

— Mais, ô chère jalouse, n'est-il pas affreux
De tant souffrir, chaque minute, par eux
Jusqu'au fond de la plus chère jalousie !
De jamais pouvoir vraiment s'appartenir
Dans le secret d'un libre intime avenir,
Sans que la foule, d'abord, en soit saisie,
Comme si deux jeunes êtres pour s'unir,
Ne puisaient toute la foi de leur vaillance
Qu'en la source vague de sa bienveillance !
Ne jamais être libres ! seuls possesseurs
Des baumes dont la vertu nous fait renaître
A la joie, à ses plus divines douceurs !
C'est qu'ils sont là, tous, à les vouloir connaître,
A s'approcher, à les presser de leurs doigts,
A profaner notre adorable mystère !...

— O mystère ! où sont les heures et les mois
Où tu gardais en ton ombre solitaire,
L'albe nid, l'albe populeuse couvée
De notre âme et de l'espérance rêvée !
Comme, alors, notre amour vivait loin de terre,
Au plus haut des verts projets et du feuillage
Sous l'abri de notre seule conscience !
Bien inconnus, et sans autre voisinage,
Petits échappés à notre impatience,
Que nos propres désirs duvetés à peine,
Nous vivions d'une paix, alors souveraine.
Et notre empire s'étendait libre encore,
Notre vierge pensée occulte était reine
En l'infini de tout ce qu'une autre ignore...
Ainsi, nul ne nous subjuguait que nous-mêmes
Et nous pouvions nous croire des créateurs !

— Mais, nous les reconquerrons ces biens suprêmes
Malgré tous, et sur de nouvelles hauteurs,
N'est-ce pas, libre enfant que j'aime, qui m'aimes ?...

DE L'OMBRE A LA LUMIÈRE

(Suite d'éventails japonais)

I

C'est la nuit, la lune froide, l'eau dormante,
Et la peur des roseaux sombres, tout autour...
Là pourtant, un blanc vol glissait d'âme aimante
Lorsque a fondu l'étreinte âpre du vautour.

II

L'âme emportée, invisible, au ciel de neige,
Trois corbeaux suivent sa trace dans les airs ;
Et le vent fait un sinistre manège,
Sous la lune, au fond des nuages déserts.

III

Mais échappée à l'horreur du ciel livide
Au vautour, à tous les corbeaux, à la mort,
Elle revoit une aube rose, et le vide
De l'eau très vague, avec des pêcheurs, au bord...

IV

C'est la vie, après la nuit et les secousses,
Dans le vague d'un rose assoupissement ;
Avec ses clartés roses, jaunes et rousses,
C'est la vie aux chrysanthèmes d'un moment.

V

On revit dans des aubes fraîches, si douces,
Que bientôt le bleu de vos illusions
Y fait s'épanouir dans les lueurs rousses
De plus larges fleurs, des fleurs de visions.

VI

Puis, la réalité vous prend : l'on espère
Pouvoir la vivre, et crûment vivre, en plein jour ;
On veut rire, et près de quelque réverbère
S'oublier dans la grimace de l'amour.

VII

Ce n'est point par le rire que la souffrance
Fait florir l'oubli de sa damnation :
Que l'âme germe en des semis d'espérance
Jetés au champ rouge de la passion !

VIII

Que l'âme monte aux plénitudes sereines
D'un azur mat, calme et pâle, ou transparaît,
En de songeuses paix d'esprit souveraines,
Par délicates lueurs, un pur secret !...

IX

Que surtout, soit au bonheur des fières âmes,
Loin des ciels ou des labours de tout éveil,
Le champ unique : l'or éclatant des flammes
Prises à la source même d'un soleil !

X

Et lorsque est trouvé l'astre : ô Toi, le domaine
Du renouveau dernier si gaîment neigeux,
C'est d'abord une ivresse folle qu'amène
Le splendide triomphe ailé de nos jeux.

XI

C'est enfin la définitive conquête
D'un royaume avant tout autre étincelant,
Par un vol d'âme fixe, en un ciel de fête
Que dore notre seul éblouissement !

VERS DE TREIZE SYLLABES

—

L'ANNÉE DE VEILLE

Passe un soufle : et le pollen d'amour baise les fleurs ;
Il suffit, pour que les oiseaux s'aiment, des chaleurs,
Par les primes aubes d'avril, un temps, allumées.
Passe un rêve : et de subtiles âmes sont aimées ;
Il suffit, pour qu'aiment tous les êtres, d'un désir,
Rêve, souffle chaud, qui viennent, un temps, les saisir.

Il suffit au péril des amours le vent qui passe...

O ces amours ! ô les jouets de l'air dans l'espace !
Jouets que la brise a d'une aile molle enfantés,
Pour un rêve, inconscient esclave des étés.
Les élus ne savent pas voir que leur jouissance
Est un acte, en dépit d'eux-mêmes, d'obéissance
Envers les tyrans que sont les aveugles instincts.
Formé par le caprice des plus vagues destins,
Leur bonheur est d'une bien légère nourriture
Car c'est un fruit qui n'est point l'œuvre de leur culture !

— Mais nous, dès qu'une tendre brise eut porté vers nous
Les germes d'un amour subit, infiniment doux,
Réprimant toute confiante ardeur souveraine,
Nous eûmes soin d'éprouver en nous la bonne graine,
De l'enfouir dans les labours profonds de nos cœurs,
Et d'attendre, — avant de nous proclamer des vainqueurs.

Alors anxieux, bien qu'avec la foi d'un apôtre,
Chacun veillait aux récoltes futures de l'autre...
O la splendeur de nos victorieuses moissons,
Toutes deux pareilles, et sous les mêmes frissons
Roulant des vagues de plein bonheur et de lumière !
Nous aurons nourri, maintenant, notre vie entière,
Pour n'avoir pas vu dans l'amour qu'un fruit de hasard,
Et — malgré la cruelle attente, la maigre part
Faite aux vœux de tous nos désirs de prompte allégresse
Par plus d'un an d'un lent examen dans la tendresse, —
Pour avoir voulu plus longtemps aimer que des fleurs,
Et d'un long penser mûrir la moisson de nos cœurs !

VI

LE VERS LIBRE

Poème : *L'Avenue*

On est loin, très loin, d'avoir donné dans les précédents chapitres toutes les combinaisons de rythmes possibles. On n'a cherché qu'à fournir quelques exemples de ce que pouvaient être des séries de vers (fussent-ils à rimes plates, et classiques dans leurs développements harmoniques), libérées de toutes les sujétions dont elles souffraient autrefois.

On n'a surtout pas pu faire remarquer de quelle importance infinie étaient ces nouvelles successions de rythmes pour le renouvellement de la richesse strophique.

Il reste à savoir comment peut s'acquérir un nouveau vers libre. Nombre de phénomènes particuliers seraient à noter pour la mise à bien de ce genre de composition : ils ressortiront du poème qui va suivre. Qu'il suffise d'observer (car on sait que tous les différents rythmes d'un mètre ont leurs types correspondants proportionnels dans

toutes les diverses mesures métriques), que le poète a moins à s'inquiéter de la succession des diverses mesures que de celle des différents petits rythmes.

L'AVENUE

L'avenue, comme un lit de fleuve aux berges plates,
Entre des pentes aux gazons fins et miroitants,
Et jusqu'aux bois, aux lignes là-bas, de mers lointaines,
Entre des arbres, et des corbeilles écarlates,
L'avenue, tel un cours de fleuve intermittent,
Roule et roule les sombres flots de ses ondes humaines.

Et sur un haut peuplier
On voit l'éclair scintiller
D'un hochement de queue fugace :
La pie jacasse,
De l'aube au soir, sur ces ondes humaines,
— Quand l'aube encore agrémente ses traînes
Des plus fixes joyaux des lourdes nuits,
Et jusqu'à l'heure où le jour triste tombe en peine...

La pie jacasse
Sa voix poursuit
Tous les menus piétons
Qui passent, passent, passent;
Dindes, dindes, dindons !

Sa voix poursuit
Les flots passants
Des groupes d'âmes basses
Qui vont, qui vont, qui vont,
Dans tous les sens
Du souffle versatile et du mesquin esprit.
La pie jacasse.
Sa voix aigre poursuit
Les hautains cavaliers
Aux éclairs de cravache et d'acier,
Qui piaffent, caracolent et partent,
Et qui partent,
Intrépides danseurs d'étriers !
Intrépides !
Et fendeurs, et brûleurs du vent fol,
Fracassants, ils dévorent le sol,
Dans l'écume et la joie, dans la gloire du vide !...
La pie jacasse.
Mais nuls des piétons, nulles des beautés
Aux courts petits pas vifs de vanité
Qui passent, qui passent ;
Nuls des cavaliers,
Courses sur courses trop folles !
Ni des amazones,
Croupes sur croupes trop folles !
Nuls des voiturés,
Bien étalés
Dans une ouverte suffisance,
Ou renfoncés
En des boîtes de somnolence ;
Nuls, nuls des flots qui passent,
N'entendent la piquante voix des roses,
La pie jacasse !
N'entendent la moqueuse voix des choses !...

— « O les fous ! ô quelle ivresse d'imprudence
Vous incite à entr'ouvrir le flanc des cités
A nos conquérantes semences !
Que le dire d'arbre agité
Au sens des brises d'ironie,
Que le dire de fleurs aigries
Par l'esclavage des corbeilles
Vous fasse ouïr des horoscopes mérités,
S'il peut pénétrer vos oreilles :

« O les fous ! ô les malheureux qui dressèrent
L'édifice en dominateur de nos cimes !
Qui firent un quai, au fleuve, un long quai de pierres,
Où sont tristement, nos fleurs et nos vertes ombres
Contraintes de sourire à vos ondes infimes !
Votre salut était notre ombre,
En des palais, bas sous nos branches,
Nos branches, aux mains protégeantes
Tendues sur des murs qui ne montent
Qu'en accord d'harmonie avec l'être,
— Qui s'arrêtent,
Sans orgueil, comme à genoux sous nos branches,
Mitoyens des seuls et doux mystères des branches,
En union avec toute la vie des moindres êtres...

« O les fous ! par quelle ivresse d'imprudence
Vous êtes-vous condamnés !
Votre audace humilie trop nos destinées
Jusqu'en des murs mal ornés
De nos souffrances,
Car luira, infaillible, un soleil de vengeance !
Avant ce jour, longtemps,
Comme stérilisés sous l'embrun des poussières
Qu'auront soulevé vos torrents,

Nous prendrons des attitudes grises de pierres ;
Tellement,
Qu'il vous viendra de notre expansion l'oubli
Et laisserez vos émondoirs fichés en terre !
C'est alors, que nous croîtrons sans cesse de votre oubli,
Oh, sans cesse ! — jusqu'à l'éclat du châtiment !

« Et voici :
Telles que de noueuses vipères, —
Courent, et surgissantes s'enfuient
Les racines à fleur de terre.
Leurs sournoises poussées
Ont l'avenue crevassé,
Et tous les nœuds se sont dressés
En pièges,
Pour quelque sûre entrave aux sabots de vos bêtes !
Plus d'éclairs de cravache et d'acier !
— La nature se fait tempête ! —
Ni vains trottis de petits pieds !
Mesquins piétons et hautains cavaliers
Tombent aux pièges...

« O les amazones :
Chutes sur chutes plus folles !
O les voiturés :
Les pièges serrés
Cassent et cassent les jantes,
Et les gros orgueils des chairs suffisantes !

« Les mousses se collent en ventouses
Au front sculpté des monuments ;
Les herbes échappent aux pelouses
Pour mieux disjoindre les ciments ;

Et comme attendu complice, le vent
Aide d'un coup leurs forces patientes,
Tout bientôt s'écroule
Roule et roule
Et meurt.....

« Meurent pour avoir cru vivre de mouvement,
Et du vide et du bruit de leur seul mouvement,
Les ondes humaines !
Tandis qu'au lit du fleuve un triomphe de fleurs
Déborde, et de ses vagues en grappes entraîne
Dans une abondance infinie du Rêve,
— Là, où périrent vos tristes flots, —
La victoire de nos couleurs !

« Rieuses d'étouffer, les fleurs,
Leurs fausses téméraires sœurs
Qui croyaient vivre aux plis des robes, des chapeaux ;
Soudain, leur rire penche, et pleure :
Elles ont vu sous l'onde de leurs trames
Luire et onder, pâles corolles d'eau,
Les yeux des bêtes et des femmes,
Si doux des bêtes et vagues des femmes,
Luire d'humaines corolles d'eau...
Et leur bonté pleure
De voir ainsi briller jusqu'en la mort
Tant d'inconscience du sort ! »

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous espérons éclatante l'évidence des principes d'unité comme de variété qui, traditionnels et scientifiques à la fois, l'ont soutenue ; — qui permettront de croire assurées, lorsque sera éclaircie la question de la valeur réelle des syllabes, les fondations d'un ordre nouveau.

L'on est redevable à la tradition de l'intégrité du nombre principal qui, selon d'irréfragables lois, donne l'unité. A la nature, aux plus simples et aux plus larges lois naturelles, l'on doit être reconnaissant de la liberté qu'elles ont opposée, peu à peu victorieusement, à l'arbitraire, à la stérilité d'un dogme primitif. Nous en avons développé les conséquences fatales ; et les richesses de la variété s'en peuvent accroître.

Il faut que les temps ne reviennent plus où l'impertinence d'un Stendhal avait une certaine raison de dire : « Les vers furent inventés pour aider la mémoire. Plus tard on les conserva pour augmenter le plaisir par la vue de la difficulté vaincue. »

C'est que les vers maintenant ne doivent plus être des puérils tours de force de rythmes symétriques; ou même des endiguements entre des quais massifs souvent débordés de fuyantes ondes incertaines. Sans que cela tue notre admiration et

notre respect pour les beautés artificielles des canalisations ingénieuses, pour la merveilleuse discipline de ces jeux d'eau dont l'originalité gagnera même à n'être plus imitée, voici que d'apparence infinie les rythmes des mètres vont jusqu'aux espaces d'un océan ! Semblables et divers en leurs périodicités inégales, ils se pressent ou s'alentissent, ils roulent ou ondoient à tous les souffles de la pensée. L'heure est tantôt berceuse d'une paix de rêve, ballottée d'inquiétudes et de caprices, irritée, haletante sous les tourmentes de la douleur : les ondes du rythme poétique sont libres de subir toutes les influences, et nos oreilles de percevoir les moindres frémissements de leurs conflits. Il n'y a plus d'obstacle à la nature ; il n'est pour elle d'autre férule que celle qu'elle tient de ses conditions d'existence.

L'étendue de cette confiance nouvelle nous amène à un ferme espoir en l'avenir d'une musique poétique déterminée. Linguistes et poètes (sans compter les philosophes, les esthéticiens) ont rivalisé de désespérance sur la fortune d'une langue particulière à la poésie, quelque dépendante qu'elle soit du langage ordinaire.

Pour les philologues, c'est une langue morte, dont la culture n'est qu'une œuvre de lettrés fantaisistes sans grande conséquence, et qui n'a plus

guère sa raison d'être, « puisque les causes qui avaient fait naître la formation poétique n'existent plus, puisque aux époques savantes de la littérature grecque et latine, de même que de nos jours, elle n'est plus chantée comme dans le principe, puisque l'écriture est d'un usage journalier, et qu'on n'a plus besoin pour se rappeler les paroles d'un discours de les soumettre à un rythme déterminé d'avance[1] ». Mais il n'est pas difficile de répondre qu'après ces causes disparues une dernière est demeurée, demeurera toujours vivante : le besoin visible à toutes les époques, chez tous les peuples et les individus, de transcrire ou d'entendre leurs chagrins ou leurs joies en une musique précise, particulière, fournie par les éléments, communs à tous, de la parole. L'homme se plaît à vivre, consolé, dans les souvenirs de sa vie même. Et la poésie est l'affinement suprême des souvenirs ou des exaltations dont il retrame son existence. *Rendue plus sensible par une forme d'expression qui lui soit propre*, elle peut, mieux qu'aucun des autres arts, permettre à l'homme de revivre la vérité selon le désir du rêve. La poésie et sa forme spéciale sont donc des manifestations fatales de la vie. Du plus simplet poème populaire au plus haut lyrisme, il n'y a que des différences de degrés dans l'ascension d'une

1 *Mét. nat.*, p. 187.

échelle unique. La fin des primes causes utilitaires ne ruine en rien la force de la nécessité d'un rythme poétique. Il suffit que ce rythme soit de temps à autre retrempé aux sources naturelles.

Les poètes, eux, ne sont pas sérieux lorsqu'ils désespèrent de leur art, comme ce pauvre Tellier en conclusion d'un livre sur les poètes contemporains. Ils se plaignent qu'on ne les lit plus; ils prédisent qu'on les lira de moins en moins, qu'au xxe siècle poètes et vers seront du domaine archéologique. C'est pitoyable! Les foules ne peuvent se soucier des poètes; elles préféreront toujours des petits vins d'un cru anonyme dont la poésie est à leur portée et à leur guise. Quant à l'aristocratie intellectuelle, il ne faut pas lui demander les bienfaits du nombre, et de ce manque d'une multitude empressée à l'appas des œuvres, croire la poésie moins active.

Il est entendu que la poésie ne nourrit pas le poète; mais quand l'a-t-elle nourri? Elle n'a jamais été une nourriture, une alimentation de vie matérielle, mais une essence, mais cette coupelle de liqueur dont on spiritualise son repas au dessert! De ce qu'on n'achète pas cette boisson par futailles, de ce qu'on ne l'épuise pas en de grandes coupes, son action n'en est pas moins intense et prolongée.

Dans les époques qui nous semblent les plus favorables aux poètes (et cela par une illusion d'op-

tique historique, car on oublie combien était restreint le cercle des cours amoureuses d'art et distributives de renommée) la poésie n'a jamais eu que quelques fervents comme lecteurs. En eux seuls, la gloire des poètes éclatait, pour ne s'étendre que par pénétration lente, et souvent tout indirecte, jusqu'aux échos populaires.

Il en est de même de nos jours. Et les poètes ont moins que jamais raison de se plaindre, car à des signes multipliés on voit les esprits intellectuels, les amants de sentiments simples et sincères, les chercheurs de sensations raffinées, se détacher de leurs anciennes attractions (vers le roman, par exemple, cette diffusion trop souvent puérile, séductrice d'imaginations encore en enfance), pour graviter autour de la condensation supérieure d'idées, d'émotions, de formes que peut être le poème. L'avenir n'est plus aux festins orgiaques d'une prose grossièrement riche et abondante, mais à l'extase d'une ivresse profonde contenue en deux doigts d'une eau de feu.

Et pour y atteindre — étant donnée avant tout une âme de poète virginalement originale, et la possibilité d'une haute vision personnelle (le dire s'impose en conclusion d'un livre de technique),— pour y atteindre, il n'est pas trop d'une science du rythme ne laissant rien perdre des sucs de la nature.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

Nécessité d'un renouvellement dans notre rythme poétique 11

I. — RAISONS FONDAMENTALES

Les lois naturelles; — de l'habitude; — de la variété; — de la variété par évolution 12

II. — RAISONS ARTISTIQUES GÉNÉRALES

Les arts et la poésie le plus complet des arts. — Pourquoi la poésie cependant reste inférieure à chacun des autres arts dans l'intensité de l'impression *totale* que laisse la communication d'œuvres successives. — Imperfections du rythme 21

III. — RAISONS ARTISTIQUES PARTICULIÈRES

Insuffisance rythmique des poèmes à formes variées, (les strophes, les mètres, les rimes); — des vers libres. 33

IV. — RAISONS SOCIOLOGIQUES

Aspirations de collectivités inconscientes et conscientes pour un rythme non symétrique et pourtant perceptibles; — pour des formes d'art peu rigoureuses.... 41

Conclusions. — Le rythme du vers principal, l'alexandrin, peut satisfaire à la loi de la variété par évolution. 44

DEUXIÈME PARTIE

Évolution historique du rythme. — Son inachèvement par le vers dit « romantique » 51

LA RENAISSANCE DE L'ALEXANDRIN

I. — DE RONSARD A RACINE

Structures diverses de l'alexandrin primitif. — Le vers de Ronsard (n'a rien rythmiquement du vers romantique) ; — de Regnier et de Malherbe (similitude de certaines règles métriques de Malherbe et de Banville) ; — de Boileau (son influence déprimante); — de Racine (achèvement parfait de l'évolution première). 56

II. — DE LA FONTAINE A VICTOR HUGO

Le vers de La Fontaine (abondance des variétés rythmiques rencontrées par accident chez tous ses prédécesseurs ; — l'enjambement) ; — d'André Chénier (son alexandrin est presque rythmiquement le même que celui de Racine) ; — de Victor Hugo (le vers romantique n'offre pas un nouveau caractère rythmique)..... 74

III. — INSUFFISANCE DE LA VARIÉTÉ RYTHMIQUE DANS L'ALEXANDRIN RÉGULIER

La diversité des accents ne peut pas faire disparaître l'uniformité du rythme..... 92

IV. — LES RYTHMES « TERNAIRES »

Analyse erronée des *ternaires*, par Th. de Banville. — Leur harmonie. Énumérations analytiques des principaux rythmes ternaires : — A. Formules concordantes ; — B. Formules discordantes. — La valeur des rythmes ne dépend pas de la mesure : différences entre la mesure et le rythme..... 100

V. — Causes particulières de l'imperfection et de l'insuffisance du rythme dans le vers romantique

L'enjambement, règle mère de toute la versification romantique. — Les ternaires trop peu nombreux et trop accidentels..... 132
Conclusion..... 140

TROISIÈME PARTIE

Évolution rythmique. — Les tentatives contemporaines..... 145

LES DEUX COURANTS DU « PARNASSE »

I. — Après Hugo, Théodore de Banville, ses préceptes, leur influence

Conquêtes rythmiques insignifiantes. — La rime riche et l'enjambement : perte de l'unité, résultat arythmique..... 148

II. — Paul Verlaine

Eclosions précises de variétés rythmiques nouvelles : alternances et successions diverses de rythmes ternaires ; — transition. — Les vers prosés. — Les rythmes *boiteux* : histoire et rénovation..... 155

III. — Après Verlaine. — Le mouvement réformateur : première phase

Les novateurs relèvent de Banville, non de Verlaine. — De 1884 à 1889 : œuvres diverses ; contradictions des œuvres et des théories..... 179

IV. — Le mouvement réformateur : deuxième phase

Conclusion et conséquences suprêmes des théories de Banville : principales théories des novateurs. — La prose et la forme métrique. — Rythmes de prose et *vers libres*. — Les *laisses rythmiques* de MM. Henri de Régnier et Francis Viélé-Griffin. — L'esprit scientifique et les théories nouvelles..... 188
Conclusion..... 193

QUATRIÈME PARTIE

Achèvement naturel de l'évolution rythmique. — Méthode et poèmes 231

MÉTHODES NE PARTICIPANT PAS DE L'ÉVOLUTION : LEUR EMPIRISME

I. — Lois principales

La variété du rythme dépend des successions diverses des petits groupes rythmiques les plus proches de l'unité. — Force déterminante de l'*accent oratoire* : logique et pathétique. — Nécessaire intégrité d'un rythme principal. — Alternance des accents forts et faibles. — Loi de répétition..... 239

II. — Quelques adjuvants du rythme

La valeur réelle des syllabes. — Rimes et assonances. — L'hiatus..... 255

III. — Vers d'un nombre pair. — L'alexandrin

Les théories et la pratique. — Poèmes : *Scrupules*. — *La Saint-Jean*. — *Le Portrait*. — *La Ronde d'angoisse*..... 265

IV. — Autres vers d'un nombre pair

Antécédents historiques. — Décasyllabes : *La Rédemptrice*. — Quatorze syllabes : *La Cheminée*..... 274

V. — Vers d'un nombre impair

Ennéasyllabes : *Hypostases*. — Hendécasyllabes : *Le Mystère passé*. — *De l'Ombre à la Lumière*. — Treize syllabes : *L'Année de Veille*..... 282

VI. — Le vers libre

Poème : *L'Avenue*..... 290

Conclusion..... 293

Tours. — Imp. Deslis Frères.

Milton
Poésie allemande

Bibliothèque des Romans.

MAURICE BARRÈS

Sous l'œil des Barbares. Nouvelle édition. 1 vol. in-12. 3 50
Le Jardin de Bérénice. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 50
Un Homme libre. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 50

ÉDOUARD ROD

La Course à la mort. (Nouvelle édition.) 1 vol. in-12. 3 50
Le Sens de la vie. 8e édition. 1 vol. in-12. 3 50
Les Trois Cœurs. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 50
Scènes de la vie cosmopolite. 2e édition. 1 vol. in-12. 3 50
La Sacrifiée. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 50

CARMEN SYLVA

Le Roman d'une princesse. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 50
Astra. 2e édition. 1 vol. in-12. 3 50

COMTE LÉON TOLSTOÏ

Katia. 12e édition. 1 vol. in-12. 3 »
A la recherche du bonheur. 9e édition. 1 vol. in-12. 3 »
La Mort. 7e édition. 1 vol. in-12 3 »
Deux Générations. 4e édition. 1 vol. in-12. 3 »
Mes Mémoires. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 »
Polikouchka. 4e édition. 1 vol. in-12. 3 »
La Puissance des Ténèbres. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 »
Ivan l'Imbécile. 2e édition. 1 vol. in-12. 3 »
Au Caucase. 2e édition. 1 vol. in-12. 3 »
Le Prince Nekhlioudow. 1 vol. in-12. 3 »
Le Chant du cygne. 1 v. in-12 3 »

OUIDA

Sainte-Rosalie-aux-Bois. 1 vol. in-12. 3 50
Le Dernier des Clarencieux. 2 vol. in-12. 7 »
Le Colonel Sabretasche. 2 vol. in-12. 7 »
Puck. 2 vol. in-12. 7 »
Le Chemin de la gloire. 2 vol. in-12. 7 »
La Comtesse Vassali. 2e édit. 1 vol. in-12. 3 50

IVAN GONTCHAROW

Simple histoire. 2 vol. in-12. 6 »
Oblomoff. 1 vol. in-12. 3 »

TH. DOSTOIEWSKY

Les étapes de la folie. 1 vol. in-12. 3 50

CHARLES D'HÉRICAULT

Le Roman d'un propriétaire. 1 vol. in-12. 3 50
Fou d'amour. 1 vol. in-12. 3 50
La Fiancée de la Fontenelle. 1 vol in-12. 3 50

CHARLES FOLEY

Risque-Tout. 1 vol. in-12. 3 50
Bonheur conquis. 1 vol. in-12. 3 50

ÉDOUARD ESTAUNIÉ

Bonne-Dame. 1 vol. in-12. 3 50
Un Simple. 1 vol. in-12. 3 50

ARMAND CHARPENTIER

Une honnête femme. 1 vol. in-12. 3 50

ANDRÉ MAUREL

Candeur. 1 vol. in-12. 3 50

MAURICE BEAUBOURG

Contes pour les assassins. 1 vol. in-12. 3 50

JEAN HONCEY

Jean Bise. 1 vol. in-12. 3 50

AUGUSTE GERMAIN

L'Agité. 1 vol. in-12. 3 50

WILLIAM BUSNACH

Le Petit Gosse. 2e édition. 1 vol. in-12. 3 50

PRINCESSE OLGA CANTACUZÈNE

Tante Agnès. 3e édition. 1 vol. in-12. 3 50

VICTOR FOURNEL

Maman Capitaine. 1 v. in-12. 3 »

Paris. — Imp. F. CAPIOMONT et Cie, rue des Poitevins, 6.